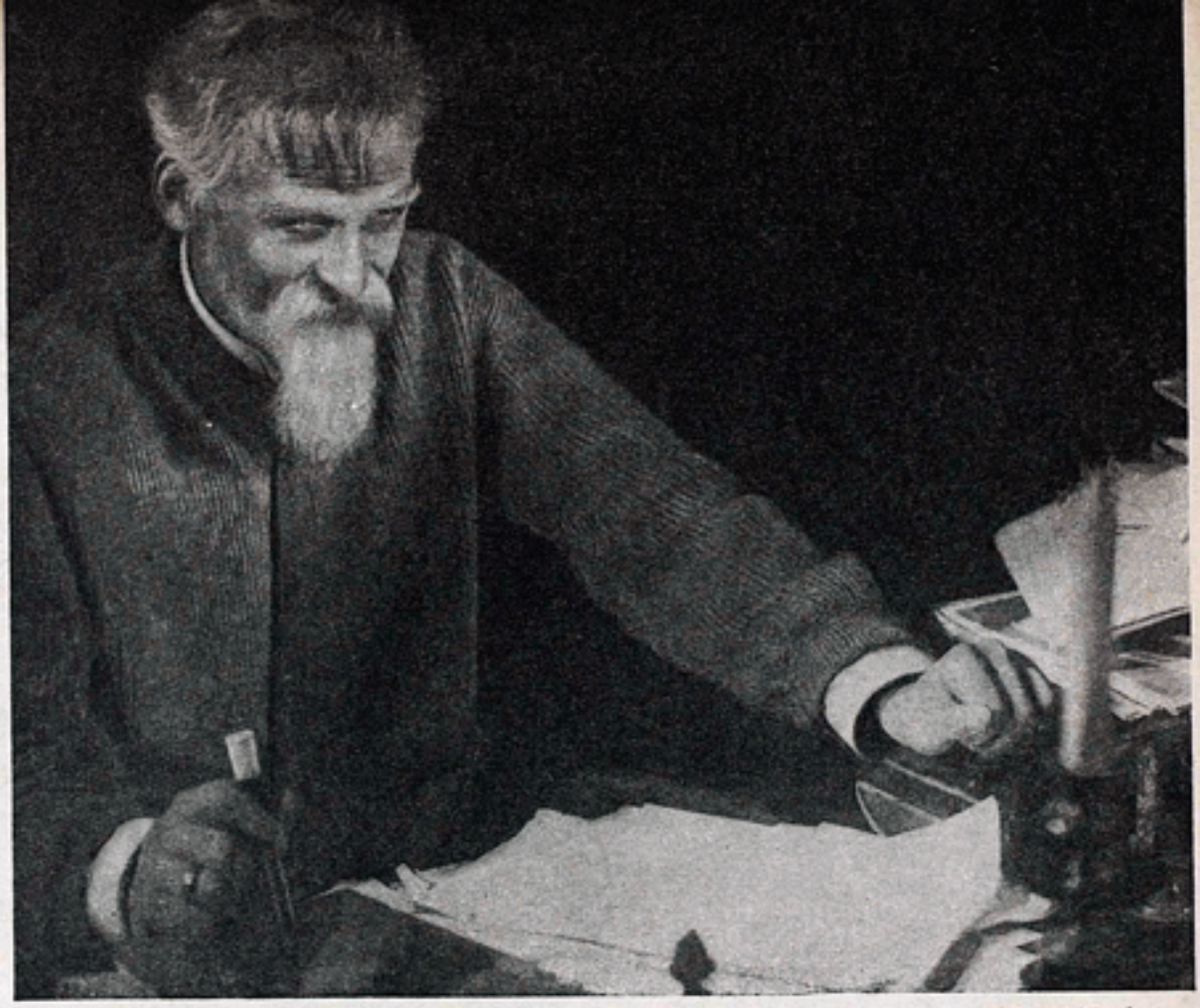
1224
2



ИСКУССТВО КИНО

3
1937

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 7-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Р. КАЦМАН — Фильм, который войдет в века 3

ОБСУЖДАЕМ ФИЛЬМ «ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»

Ю. РАЙЗМАН — Отчетная работа 6

Е. ГАБРИЛОВИЧ — Несколько замечаний 8

Н. ДОРОХИН — Актер и режиссер 12

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ — Дмитрий Фельдман — оператор фильма «Последняя ночь» 14

О. ЛЕОНИДОВ — Сыновья своей эпохи 18

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

И. ГРИНБЕРГ — Великая дружба 24

И. ВАЙСФЕЛЬД — Фильм о молодости 30

С. ЦИМБАЛ — Здравствуйте, профессор Полежаев 33

ОБРАЗ ПУШКИНА НА ЭКРАНЕ

С. ГИНЗБУРГ — «Юность поэта» 39

А. НОВОГРУДСКИЙ — Фильм о великом гражданине 42

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — «Дарико» 44

Я. СМИРНОВ — Ленфильм в 1937 году 46

ЕН ХЕКТ — Да здравствует Винта! 48

На обложке и титульном листе кадры из фильма «Депутат Балтики»

МАРТ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

Обложка работы худ. ЖУКОВА
Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ

Уполномоченный Главлита № Б—15217. Индекс К-13. Заказ типографии 156. Заказ издательства 41 п. Тираж 5 000 экз. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 15/II 1937 г. Подписано к печати 26/III 1937 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13.

ФИЛЬМ, КОТОРЫЙ ВОЙДЕТ В ВЕКА

Р. КАЦМАН

Когда смотришь этот фильм, чувствуешь себя бесконечно счастливым. Говорит Сталин — самый большой, любимый, дорогой, самый родной для каждого из нас человек. И мудрые пламенные слова исторического доклада вождя и учителя входят в сознание навсегда. Мы слушали доклад по радио, мы много раз его читали, и вот сейчас кино снова возвращает нас к незабываемым дням Чрезвычайного VIII Съезда советов. Вместе с миллионами трудящихся нашей родины мы слушаем великого Сталина, слышим его самого, им произносимые слова, видим его улыбку, его мягкие и сдержанные жесты, его неповторимо ласковые, далеко сквозь века видящие глаза.

Говорит Сталин. Мы смотрим на экран, и мы видим Сталина, и вечер 25 ноября 1936 г. радостно предстает перед нами.

И мы слышим величественный бой кремлевских часов, и видим Большой зал Кремля, и вместе с лучшими людьми страны, избранниками народа, делегатами Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда советов приветствуем великого Сталина, взошедшего на овеянную славой социализма трибуну Кремля.

«Появление тов. Сталина на трибуне встречается продолжительной бурной овацией всего зала. Весь зал встает. Со всех сторон несутся крики: «Ура тов. Сталину!», «Да здравствует тов. Сталин!», «Да здравствует великий Сталин!», «Великому гению тов. Сталину ура!», «Виват!», «Рот фронт!», «Тов. Сталину слава!»

Этой ожившей на экране записью из стенограммы начинается фильм. Пленка запечатлела и море радостных лиц, и счастливых, горящих взглядов, устремленных к трибуне, к Сталину, и радостное возбуждение делегатов... Общий план сменяется средним, средний — крупным и снова общим. Проходит минута, две, три... Тов. Сталин высоко над залом поднимает часы, как бы говоря: пора начинать, товарищи, время идет.

Зал не утихает. Снова проходит минута, две, три... Пленка запечатлела подлинный шум несмолкаемых оваций, возгласы приветствий на всех языках страны.

Но вот тов. Сталин начинает говорить.

Объятый тишиной зал слушает доклад вождя о проекте Конституции СССР, о великой хартии победившего социализма. И вместе с делегатами съезда вождя слушает вся страна.

◆

Режиссерской бригадой Главного управления советской кинематографии под руководством режиссера Г. В. Александрова, шеф-оператора В. Нильсена и режиссеров Союзкинохроники С. Бубрика и С. Гурова, звукооператорами фабрики звукозаписи Всесоюзного радиокомитета С. Егоровым, А. Бондаревым и А. Павловым, записавшими фонограмму речи тов. Сталина, производившими в Кремле съемки доклада тов. Сталина и слушающих его делегатов съезда, операторами Московской студии Союзкинохроники Ешуриным, Доброницким, Кричевским, Семеновым и Беляковым создан фильм величайшего исторического значения, огромной художественной и политической силы, фильм, который с волнением и восторгом будут смотреть многие и многие поколения.

В фильм вошел целиком весь доклад тов. Сталина от первого до последнего слова. Фонограмма речи тов. Сталина слово в слово передает текст исторического доклада.

Эта фонограмма послужила основой для создания фильма. Запечатленные в фонограмме слова вождя сопровождаются документальными кадрами, рисующими достижения нашей страны в области индустриализации, сельского хозяйства, культуры, оборонной мощи, а также кадрами съемок, произведенных многочисленными операторами Союзкинохроники в цехах и клубах, поездах и пароходах, архитектурных мастерских и школах, в семьях, на городских площадях и в колхозных домах культуры, где в день открытия съезда у микрофонов миллионы людей слушали доклад любимого вождя.

Режиссерская бригада избрала правильный путь построения фильма. Перед ней стояла задача создания не просто кинофильма — стенограммы доклада тов. Сталина, а большого полотна, кинодокумента величайшего исторического значения, в котором было бы отражено величие побед, о которых говорил в своем докладе тов. Сталин.

Эта задача успешно разрешена режиссерами, осуществлявшими монтаж фильма. Удачно собранные из многочисленных съемок, имеющихся в распоряжении советской кинохроники, кинодокументы о нашей стране, наших победах, людях нашей страны в сочетании с замечательными сталинскими словами обрели новую, подлинно могучую силу воздействия. Они не выполняют просто иллюстрационной функции. Нет. Их значение шире. Они звучат как обобщенные образы, они звучат как образное изложение слов тов. Сталина.

Товарищ Сталин говорит:

«Наше советское крестьянство является совершенно новым крестьянством. У нас нет больше помещиков и кулаков, купцов и ростовщиков, которые могли бы эксплоатировать крестьян. Стало быть, наше крестьянство есть освобожденное от эксплоатации крестьянство. Далее, наше советское крестьянство в своем подавляющем большинстве есть колхозное крестьянство, т. е. оно базирует свою работу и свое достояние не на единоличном труде и отсталой технике, а на коллективном труде и современной технике. Наконец, в основе хозяйства нашего крестьянства лежит не частная собственность, а коллективная собственность, выросшая на базе коллективного труда».

И когда мы слышим эти слова, на экране возникают необозримые колхозные поля. Прекрасный колхозный урожай. Созданные на советских заводах тракторы, комбайны, ведомые известными всей стране орденоносными командирами степных кораблей Бориным, Кафановой... И в этих кадрах зрители видят сталинские слова в действии, видят то, о чем говорит тов. Сталин, видят «освобожденное

от эксплоатации крестьянство», видят колхозное крестьянство, которое «...базирует свою работу и свое достояние не на единоличном труде и отсталой технике, а на коллективном труде и современной технике».

Тов. Сталин говорит о том, что «главную основу проекта новой Конституции СССР составляют принципы социализма, его основные устои, уже завоеванные и осуществленные». «...труд, как обязанность и долг чести каждого работоспособного гражданина, по формуле: «кто не работает, тот не ест».

И в это время мы видим Марию Демченко на свекловичной плантации, Алексея Стаханова в забое. И когда мы слышим — «труд, как обязанность и долг чести...», мы ощущаем, как из этих слов складываются образы Стаханова, Демченко и тысяч других, подобных им славных героев социалистического труда. И когда мы видим Стаханова, Демченко, их образ как бы говорит нам об одном из принципов социализма—о труде, как обязанности и долге чести...

Режиссеры лаконичны. Они не нагромождают материал. В фильме нет ничего лишнего. Тов. Сталин говорит о том, что «государственное руководство обществом (диктатура) принадлежит рабочему классу, как передовому классу общества, что конституция нужна для того, чтобы закрепить общественные порядки, угодные и выгодные трудящимся». На экране в этот момент проходит всего несколько кадров Макара Мазая у своих печей, на своем заводе. И сразу становится ясным, наглядным — вот кому «принадлежит государственное руководство обществом», вот для кого конституция закрепляет «общественные порядки, угодные и выгодные трудящимся».

С большой силой звучат кинодокументы после слов «если говорить серьезно, то «сие от них не зависит»... когда под взрывы веселого смеха и грохот бурных аплодисментов на экране на мгновение появляются боевые самолеты, танки, военные корабли. Эти кадры говорят об оборонной мощи нашей родины, о нашей готовности в любой момент встретить и отразить любое нападение врага, другими словами, они говорят образным языком кинодокументов то, что сказал Иосиф Виссарионович Сталин.

Мы отмечали как положительное качество работы режиссеров — лаконизм. Но к сожалению, в общем объеме кинодокументального материала, привлеченного для фильма, режиссерами допущен излишний лаконизм. В фильме можно было использовать большее количество кинодокументов за счет слишком часто повторяющихся кадров радиоприемников. Режиссеры злоупотребили этими кадрами. Часто также повторяются похожие планы слушающих. В этом недостаток, впрочем, единственный недостаток режиссерской работы над фильмом.

В большинстве операторы, снимавшие массовое слушание доклада тов. Сталина по радио, как в Москве, так и в самых далеких уголках родины, дали хороший, выразительный материал. Они явились как бы коллективным автором кинорепортажа о том, как страна слушала речь своего вождя. Они сумели запечатлеть на пленку, передать чувства любви и преданности всех, кто слушал слова любимого Сталина: и на далекой северной зимовке, и в колхозе Кабардино-Балкарии, и в казачьих станицах Азово-Черноморья, и в семье известного стахановца столицы Гудова... Десятки, сотни, тысячи застывших в торжественном молчании сосредоточенных лиц. И из тысяч этих лиц слагается лицо нашей страны, страны-победительницы, страны нового человечества, страны социализма, слушающей доклад тов. Сталина.

◆

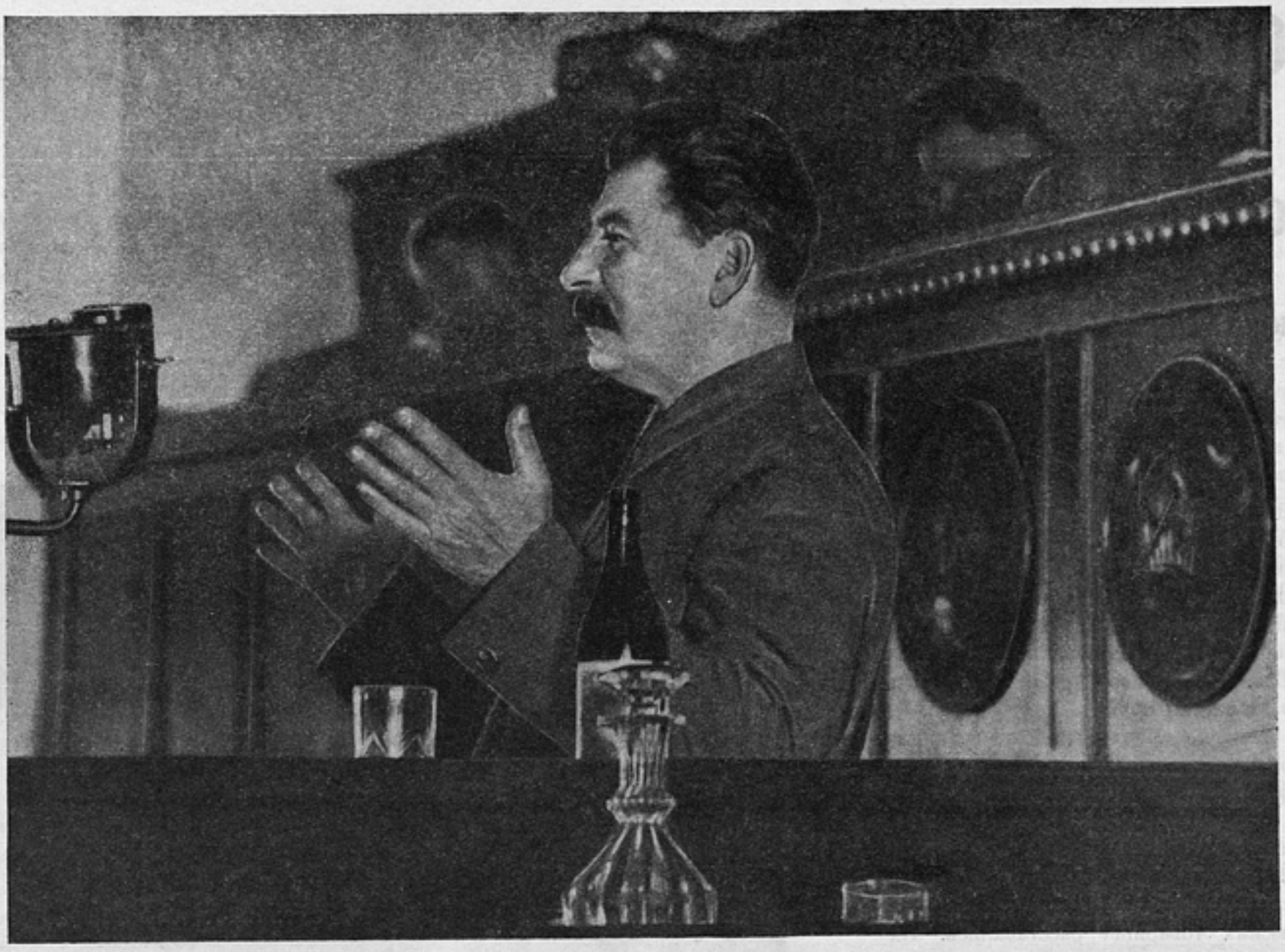
Конечно, самое сильное, самое незабываемое в фильме — синхронные кадры тов. Сталина, произносящего историческую речь. В эти моменты нельзя оторвать взгляд от экрана. Осуществляется мечта тысяч, миллионов — увидеть родного, близкого товарища Сталина.

Простая, четкая, ясная, светлая фотография, правильно выбранные точки для аппаратов, крупные и средние планы — все это правдиво и ярко передает образ тов. Сталина. Зрителю дорого все в этом любимом образе. Операторы сумели передать изумительную гармонию лица тов. Сталина — силу, несгибаемость вождя, мудрость учителя, ласку, теплоту друга трудящихся всего мира. Они схватили суровый, грозный, уверенный, уничтожающий взгляд победителя, направленный в стан врагов.

Режиссеры добились в сочетании изобразительного материала и звуковой фонограммы полной синхронности, полного слияния изображения и звука. Запись доклада была произведена двумя аппаратами системы «Кинап» на пленке отечественного производства. Фонограмма оказалась блестящей. Но для того, чтобы сделать ее еще лучшей, была проведена перезапись фонограммы.

В результате — звук в фильме на очень высоком качественном уровне, ровный, прекрасно передающий все характерные особенности голоса тов. Сталина. В фонограмме не чувствуется ни одного мелкого дефекта, ни на секунду не врывается

Слушают доклад тов. СТАЛИНА. Кадр из фильма „Доклад тов. СТАЛИНА И. В. о проекте Конституции Союза ССР на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде советов“



И. В. СТАЛИН

Кадр из фильма „Доклад тов. СТАЛИНА И. В. о проекте Конституции Союза ССР на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде советов“

лишний шум. До зрителя-слушателя ясно, четко доходит каждое сталинское слово. Зритель слышит спокойное сталинское «Все это — факты, а не обещания», смеется вместе с тов. Сталиным над господами из «Дейтше Дипломатиш-Политише Корреспонденц». Пленка прекрасно передала разящий сталинский смех.

...Когда товарищ Сталин, простирая вперед руки, как бы указывая путь к коммунизму, заканчивает: «Это укрепляет веру в свои силы и мобилизует на новую борьбу для завоевания новых побед коммунизма», наши овации сливаются с бурными овациями кремлевского зала, овациями всей страны. И в этих овациях снова возникают вечер на Красной площади, и Кремль, и огни над Кремлем, огни, озаряющие путь к новому человечеству.

Этими кадрами заканчивается фильм. Но пламенные слова сталинского доклада звучат в сознании снова и снова. Хочется жить и жить, работать и работать, творить и творить. К этому зовет, на это вдохновляет фильм, который никогда не забудешь, фильм, который войдет в века.

Он войдет в века, этот фильм, являющийся боевым орудием коммунистической пропаганды, ибо он несет силу сталинских слов миллионам. Он помогает еще глубже понять, еще лучше усвоить содержание исторического доклада тов. Сталина, сущность Сталинской Конституции социализма. Этот фильм уже используется как могучее средство партийной пропаганды.

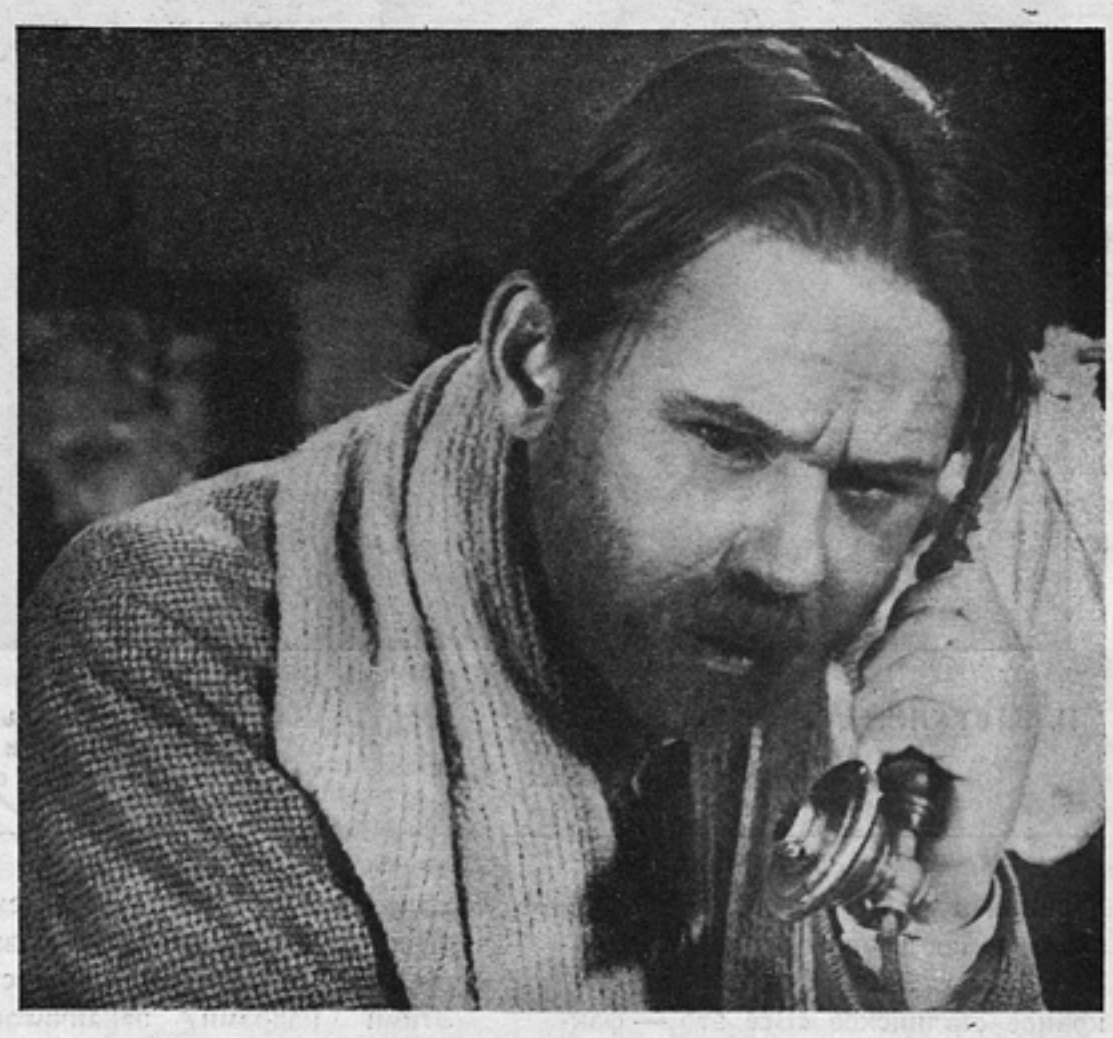
На долю работников советской кинематографии выпало большое счастье делать этот фильм. Они делали его при непосредственной помощи Лазаря Моисеевича Кагановича, который, просматривая заснятые и смонтированные материалы, давал руководящие, направляющие указания, практически помогал всей работе над фильмом.

Высокое доверие, оказанное работникам советской кинематографии и ее боевому отряду — работникам кинохроники, — оправдано.

ОБСУЖДАЕМ ФИЛЬМ

ОТЧЕТНАЯ РАБОТА

Ю. РАЙЗМАН



„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. В. Грибков в роли Михайлова

В жизни каждого художника наступает момент, когда он делает свою отчетную работу, когда, накопив опыт, в достаточной мере овладев профессиональным мастерством, определив свой творческий метод, он начинает говорить полным голосом. Для меня такой работой явилась «Последняя ночь».

Мысль о «Последней ночи» возникла очень давно. Она претерпевала довольно большие изменения.

Сперва это была заявка «Три гимназиста», сделанная еще в 1932 году. Эта трилогия начиналась в Октябрьскую ночь, в которую три гимназических товарища расставались. Их судьба в годы революции, их встречи и взаимоотношения должны были стать сюжетом трилогии.

Но уже во время работы над первой частью трилогии стало очевидно, что судьба гимназиста из рабочей семьи не может выразить исчерпывающе ни тех настроений, ни тех событий, ни той идейной нагрузки, которая возникла в сценарии, как только мы подступили к теме октябрьского переворота. И вот роль гимназиста отошла на второй план, и вместо него выросла семья рабочего Захаркина: старика-отца, брата Петра матроса-большевика, другого брата Ильи и старухи-матери. Так родилась семья Захаркиных. В противовес им возникла семья фабриканта Леонтьева.

По линии режиссерской самым сложным была работа над 11 основными образами фильма, работа с актерами различных театров, исполнение которых надо было свести в конечном итоге к единому стилю. Различие театральных школ заставляло нас к каждому актеру подходить индивидуально. Для некоторых нужны были предварительные беседы, длительный период освоения роли. Другие находили образ, нужные детали и нюансы уже в работе, часто даже перед объективом. Перед каждой ответственной сценой мы обсуждали ее значение в общем конктексте сценария. По многу раз проверяли мы пути отдельных образов, пересматривали их, многое меняли и отменяли. Обычно особенно много трудностей в репетиционный, подготовительный период работы над фильмом. Но нас часто спасает то, что все неудачи, шероховатости и срывы первых дней работы потом рассеиваются по всему фильму и не очень бросаются в глаза.

В результате нам удалось найти общий язык со всем коллективом. Особенно радостна была работа с И. Пельцером и Н. Дорохиным.

Пельцер с исключительным вниманием относился к заданиям и с необычайной легкостью и гибкостью усваивал их. И вторым примером того, как должен актер работать в кино, является Н. Дорохин. Он впервые снимался в кино. Он проделал гигантскую работу над образом. То внимание, с которым прорабатывал он каждый кусок, тот творческий энтузиазм, который он вносил в работу, обеспечили победу над всеми трудностями, связанными с таким образом, каким является образ Петра.

Тему Октябрьского восстания, которая до сих пор освещалась показом гигантских событий, движением масс, батальными сценами и т. д., мы хотели разрешить на судьбе отдельных людей. Нас интересовала не

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

столько внешняя историческая правдоподобность событий, сколько тот идейный раскол, который определил судьбы и поведение героев. Это нам позволило заменить борьбу за основные позиции в Москве (Кремль, телеграф и т. д.) борьбой за гимназию, а потом за Брянский вокзал.

Что же определило характер образов, ситуаций и драматических положений?

До сих пор в произведениях о Великой пролетарской революции и о гражданской войне два лагеря—белых и красных—существовали как данные, как две сражающиеся стороны. Мы хотели дать самый момент расслоения, процесс разделения людей на враждебные и борющиеся лагери. В начале фильма видимость тихой жизни, в конце ночи—два непримиримых лагеря.

Чтобы уйти от камерности, а камерность могла возникнуть в силу того, что мы построили фильм на конфликте между двумя семьями, мы тщательно работали над вторым планом вещи, которому я придаю колоссальное значение, так как именно он и создает атмосферу картины, ощущение места действия, времени и т. д.

Подчиняясь задачам второго плана, работали и художник А. Уткин и оператор фильма Д. Фельдман.

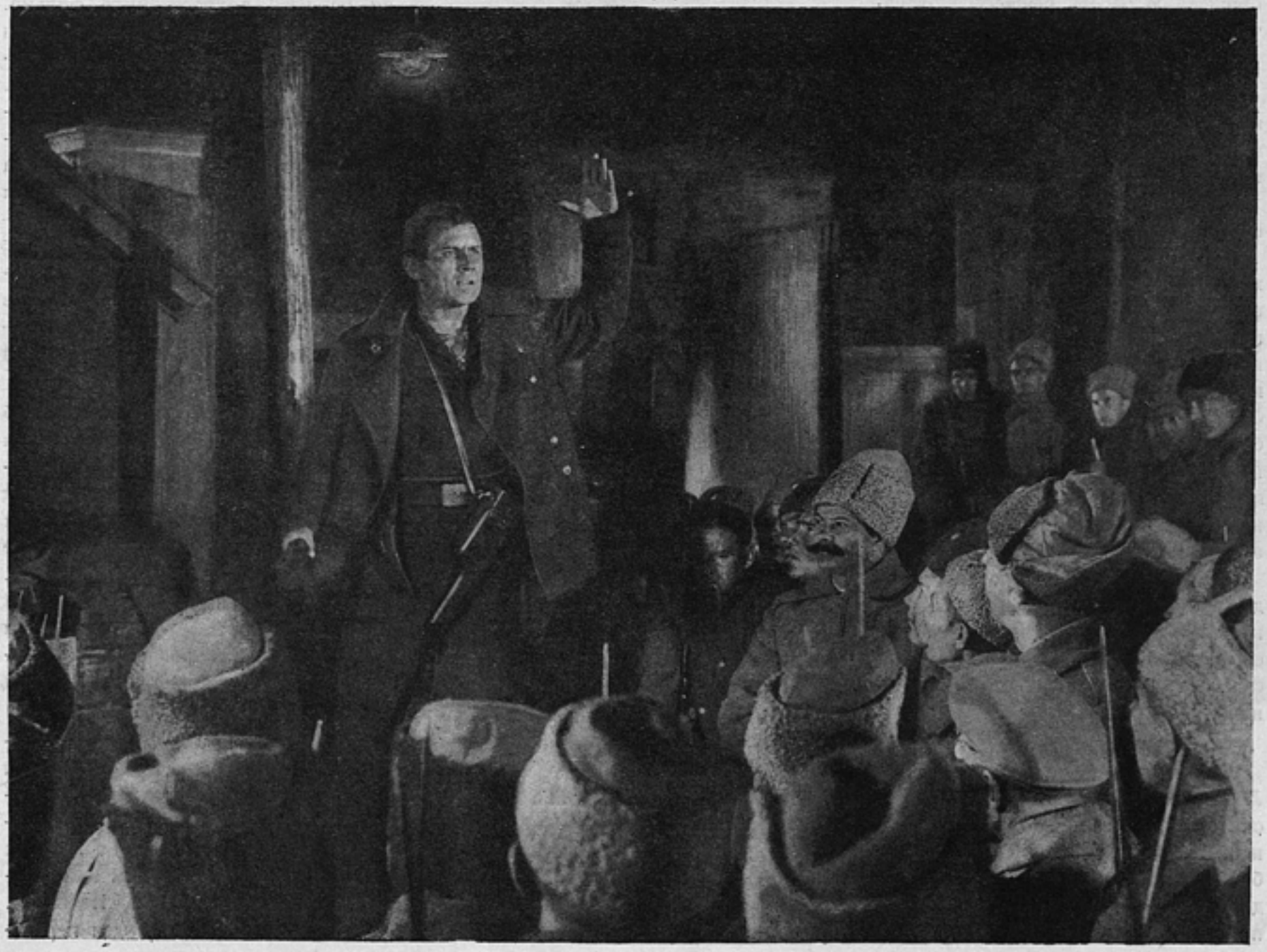
Мне кажется, что большим достижением Д. Фельдмана является то, что он сумел с несколько эстетических позиций в искусстве перейти в «Последней ночи» на язык подлинного реализма.

Кроме того Д. Фельдман профессионально очень вырос. Он преодолел множество творческих и технических трудностей. Ведь по крайней мере 70% картины снято на движении.

Общий подъем, с которым делался этот фильм и постановочным и актерским коллективами, обусловился, прежде всего, темой вещи. Каждый понимал, как велико значение фильма о днях Великой пролетарской революции. Естественно, что каждый отдавал этой работе все свои силы, все свое мастерство.

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. Н. Дорохин в роли Петра Захаркина



НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ

Е. ГАБРИЛОВИЧ

Картина сделана. Общественные просмотры завершены, авторское волнение позади.

И автор может двояко писать о пройденном пути.

Либо делиться с читателем своими воспоминаниями о работе. Писать мемуары.

Либо выступить в роли критика. Попробовать осознать, что хорошо и что плохо в картине. Трезво, отчетливо.

Вот этаким критиком мне и хочется быть. Критиком, принимавшим участие в написании сценария, критиком, видевшим всю громадную, напряженную работу режиссера от начала до конца.

Прежде всего об актерах.

Пресса, которая вообще чрезвычайно тепло отозвалась о работе актеров, ни разу почти не упомянула об актере Консовском в роли Кузьмы.

И это несправедливо. Роль исполнена превосходно.

Это — не легкая роль. Образ «кухаркина сына», «гадкого утенка», влюбленного в недосягаемую для него красавицу, подвергающегося осмеянию маменькиных сынков и вырастающего вдруг в подлинного героя, в бойца, попавшего в логово врага и бросающего этому врагу слова, полные гнева и революционного достоинства, — трудная роль. Шаг за шагом ведет Консовский сложный рисунок этой роли.

Вот прощание с матерью перед уходом на баррикады. Маленькая каморка, слабенькая старуха, обнимающая сына, умоляющая его не уходить, и сын, набрасывающий на плечи шинель:

— Я должен итти!

Вот превосходный проход с Леной Леонтьевой по переулку (режиссерски это одна из лучших сцен картины). Кузьма влюблен. Он бессвязно бормочет, он называет себя Арнольдом, он готов врать и болтать. Он почти Хлестаков в этой сцене.

Но звучит боевой сигнал, и Кузьма, этот веснущатый гимназист, словно очнувшись, отходит от Лены.

— Вы не уйдете! Я не хочу, чтобы вы уходили! — кричит она.

— Я должен итти! Я должен итти! — отвечает он.

И, наконец, стан врага. Игра на биллиарде. Кузьма, рыжий гимназист, сидит в уголку, сгорбившись, с винтовкой в руке. Случайно разговор заходит о нем.

— Кто ваш отец? Чем он управляет?

— Магазином, — лепечет Кузьма.

Он врет. Старая гимназическая, воспитанная годами приниженность «кухаркина сына» еще жива в нем. Но вот — новая обида, и Кузьма бросается на врага. Удар кулака — Кузьма падает. С секунду стоит он, прижимая разбитую руку к губам, маленький, одинокий, сдерживающий рыдания. Этот момент сделан Консовским превосходно. Великая ненависть загорается в его глазах, великая сила появляется в жестах. Он отбегает. В руках у него биллиардный шар.

— Я ненавижу вас, лавочники проклятые! — кричит он. — Да, да! Отец мой—рабочий! Мой брат—большевик! И я горжусь ими! Я горжусь ими!

Биллиардный шар летит в лампу. Тьма. Площадь. По площади бежит Кузьма. Выстрел. Кузьма падает. Поднимается. Он стоит во мраке осенней ночи. Полы его шинели трепещут на ветру. Он падает снова. В воду. Взлетают брызги. Неясный плеск. Кузьма мертв.

Эта сцена — большая и сложная победа молодого актера. Режиссерски же и операторски сцена на площади — одна из лучших сцен нашей кинематографии.

Нехорошо играет старика Леонтьева артист Рыбников. Все, начиная от холеной бороды до жестикуляции, в нем прилизано, театрально. По замыслу сценаристов — это бешеный старик, человек упрямой воли и неукротимого темперамента. Чем яростнее, неукротимее, бешенее был бы образ Леонтьева, тем выразительнее и отчетливее получилась бы эта «леонтьевская линия» картины.

Однако Н. Рыбников предпочел театральную игру голосовыми тембрами подлинному яростному крику человека, для которого в одну ночь рушится весь мир, который встречает своего первенца криком: «Просвистали Россию!» и который гонит этого первенца в штаб, чтобы драться, драться, драться с большевиками до последней капли крови.

Изъян в исполнении роли старика Леонтьева незамедлительно сказался на всей архитектонике фильма. «Буржуазия», как правильно указали некоторые критики, получилась вялой, худосочной, невыразительной. Не помогла в этом отношении и хорошая работа артиста Вечеслова (Алексей Леонтьев), ибо главная краска этой «леонтьевской линии» сценария лежала на старике. Поддался старик— искривилась и вся линия.

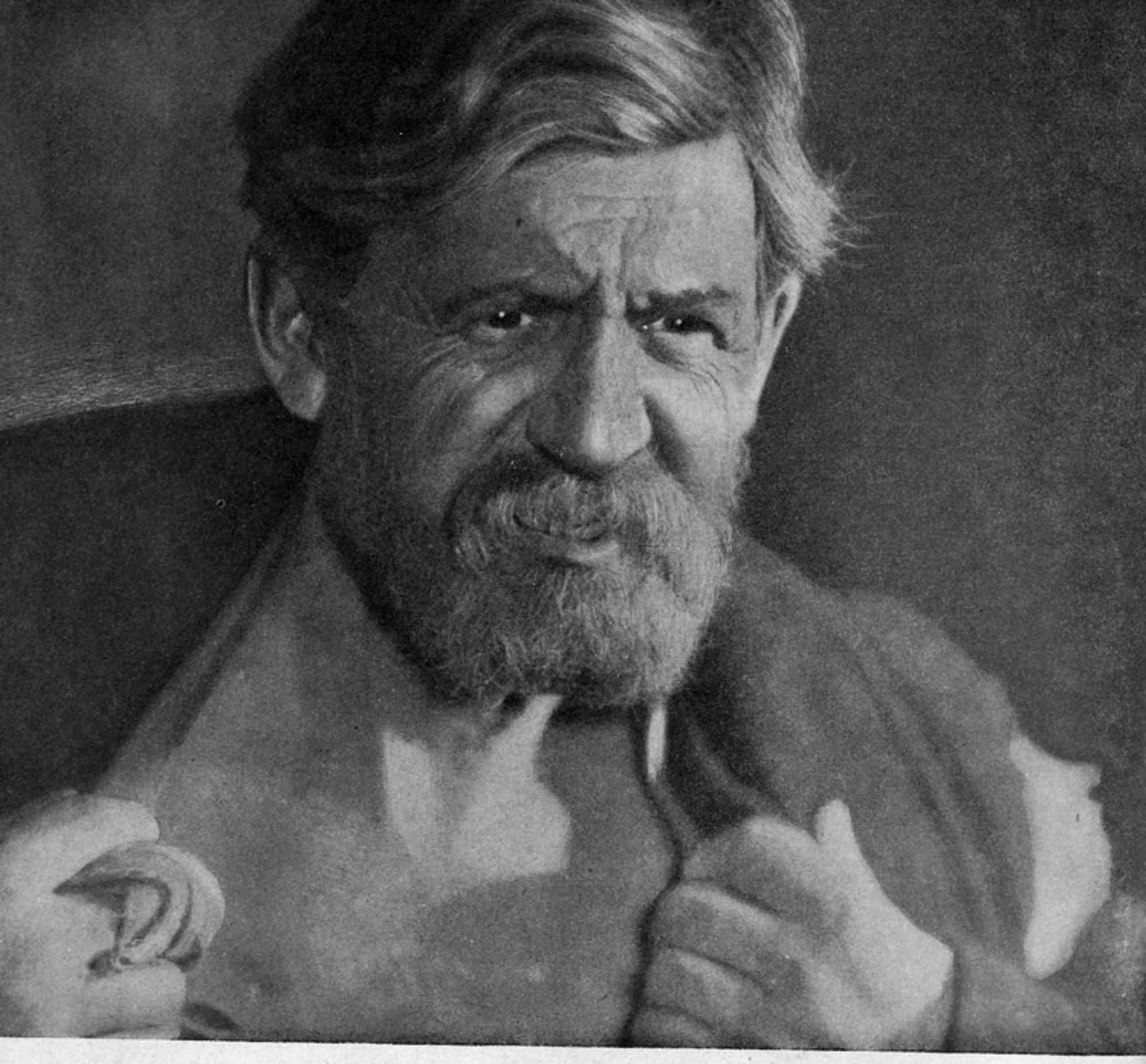
Я не буду здесь касаться игры товарищей Пельцера и Дорохина в ролях старика и сына Захаркиных— игры, справедливо превозносимой всеми.

Мне хотелось бы сказать еще об артистке Яроцкой. Исполнение роли старухи матери необычайно ответственно. Старик Захаркин, упав под пулями юнкеров, передает ей как бы свою линию в дальнейшем ходе сценария, передает как бы эстафету. Поэтому теоретически работа Яроцкой должна быть ни на иоту не ниже игры Пельцера. Иначе после смерти Захаркина старика получится спад картины.

Я полагаю, что в этой части некоторый спад получился. Он незаметен только потому, что режиссер возмещает его рядом превосходных массовых кусков. Но Яроцкая не в силах донести до конца картины напряжения, созданного игрой Пельцера. Здесь фильм явно вынужден перело-

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. А. Консовский в роли Кузьмы и арт. М. Яроцкая в роли матери



„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габрилозича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. На фото засл. арт. И. Пельцер в роли старика Захаркина

жить это необходимое напряжение на игру Дорохина и на разработку массовых сцен.

Нам говорили: «Зачем вы убили старика Захаркина? Его надо было довести до конца». Но «до конца» должна была итти мать — Яроцкая. И только потому, что игра артистки Яроцкой значительно ниже игры артиста Пельцера, этот уход Пельцера из картины столь резко ощутим.

О работе режиссера. Это — первоклассная работа. Ю. Райзман после «Последней ночи» становится в самые первые ряды наших киномастеров. «Камерный» режиссер, он становится мастером больших полотен. Сцены в казарме — ответственнейшие массовые сцены — ему удались не в меньшей мере, чем самые острые «камерные» сцены сценария. А ведь раздавались голоса, которые утверждали, что Ю. Райзман — мастер «интима», небольших, но изящных сцен. Дайте, мол, ему камерную постановку, — пусть чирикает!

Как критик, я могу упрекнуть его лишь в некоторой «ватности» батальных сцен да в ошибке в выборе актеров для двух-трех ролей.

Оператор хорош. Трудности велики (операторская основа картины — панорама за панорамой). Фельдман с честью вышел из трудностей.

Однако в картине часто не достает ощущения ночи. Зритель подчас забывает, что действие протекает ночью, одной ночью. Этого чувства ночи не достает оператору. Ночные краски его слишком скупы, слишком равнодушны. Меж тем игра и краски ночи, полной грохота орудий, полной отблесков костров и пожаров, ночи, когда весь город разворочен, как муравейник, — заманчивая операторская задача, разрешенная далеко не до конца.

О сценарии. Мы пытались связать сценарий без передышки, чтобы не было «ударных» и «проходных» сцен, чтобы все сцены были выписаны, по мере наших возможностей, в одинаковую силу.

При этом мы явно переборщили с количеством действующих лиц. Их слишком много, что создает трудность и замедленность экспозиции — ту замедленность в начале картины, которую отмечали иные критики.

Я вообще думаю, что будущие сценарии — это сценарии об одном герое, где остальные действующие лица лишь фон, лишь аккомпанемент.

Явственна также драматургическая неточность сценария, никем, впрочем, не замеченная. В сценарии два однородных сюжета, следующих один за другим и ничем друг с другом не связанных: взятие гимназии Босс и взятие вокзала. Эта однородность двух последовательных ударов теоретически создает опасность нижеследующего ощущения под конец: не слишком ли накручено?

При всем том могу, как критик, сказать, что и в развитии действия, и в структуре отдельных сцен и характеров, и в некоторых диалогах существуют элементы, впервые найденные в нашей кинематографии.

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото: засл. деят. иск. И. Аркадин в роли комми-вояжера, засл. арт. Н. Рыбников в роли Леонтьева и арт. Т. Окуневская в роли Лены

АКТЕР и РЕЖИССЕР*

Н. ДОРОХИН

Я пришел в кино впервые в прошлом году, и моей первой работой, если не считать моего участия в картине «Мужество», была роль Петра Захаркина, матроса-большевика в фильме «Последняя ночь». Как свежий человек, я хотел бы поделиться своими впечатлениями о работе в кино.

Первое и основное впечатление, которое я вынес, — сделать картину несомненно сложнее, чем сделать спектакль. В. И. Немирович-Данченко на вопрос о том, какой из элементов наиболее важен в театре, ответил однажды так: можно построить великолепное театральное здание, прекрасный зрительный зал, обширную сцену, превосходные декорации, но это еще не будет театром. На площади, рядом с этим сооружением, стоит толпа народа, на подмостках выступают актеры — и это театр. Немирович-Данченко считает актера основой театра. Мне кажется, что в кинематографии это не так. Несомненно, роль актера в кино громадна, но есть в процессе работы элементы, не менее важные, чем актер, например, режиссер, оператор, драматург. Вот на этом я и хотел бы остановиться.

Я буду говорить только о режиссере, потому что мне приходилось непосредственно сталкиваться именно с режиссером. До моего прихода в кино меня всегда удивляло следующее обстоятельство. В фильмах обычно заняты прекрасные актеры, а в большинстве случаев уходишь из кино, неудовлетворенный актерским исполнением. В чем дело? Я интересовался, спрашивал у снимавшихся товарищей. Ответы были разнообразны. Одни говорили, что главное — это ножницы — период монтажа, когда режиссер начинает резать картину. Тогда он за тебя сыграет, доиграет, уберет тебя там, где ты не доиграл, т. е. если режиссер сильный, он тебя сохранит, если слабый, он тебя зарежет. Некоторые отвечали, что нет творческой атмосферы, непривычна обстановка, свет, киноаппарат и т. д. Эти ответы звучали неубедительно, и у меня создалось впечатление, что в кино есть постановщики, но мало режиссеров, умеющих работать с актером. Видишь часто интересную картину, великолепные мизансцены и т. д. Все прекрасно, но образов живых людей нет. В этом случае налицо хороший постановщик и слабый режиссер.

Только работая с актером, экспериментируя, иногда учась у него, ибо режиссер кино часто имеет дело с очень квалифицированными актерами, умея понять актерский метод и систему, только при этом условии режиссер растет, обогащается сам и помогает актеру. С большим волнением шел я на кинофабрику. Моя встреча с режиссером на первой же репетиции меня успокоила. Первый вопрос, который задал мне Ю. Райзман, — как вы привыкли работать? Каков ваш, дорохинский метод в работе? И это правильно. Сначала изучить актера, понять его, а потом вкладывать в его открытую творческую душу свои замыслы, свой рисунок. Это вселило в меня уверенность в своих силах, и мы начали работать.

Мне чрезвычайно повезло. Я встретил хорошего режиссера, режиссера в подлинном смысле этого слова. Кто видел картину, тот может убедиться, как из актеров разных методов, разных систем и театров Ю. Я. Райзман создал стройный ансамбль.

Мы много говорили и работали за столом. Работали мы, не только определяя поведение Петра в одну эту ночь. Нас интересовало, как этот человек жил, учился, работал, что он представлял собой до картины, что представляет собой после картины, где он — погиб ли в гражданской войне или жив и работает сейчас где-нибудь директором большого завода. Это правильный метод, потому что он помогает актеру понять и прочувствовать создаваемый образ.

Мне в Октябрьские дни было 12 лет. Мои детские впечатления мне ничем помочь не могли. А хотелось показать зрителю, в особенности молодежи, обстановку напряженной борьбы, людей — участников исторической борьбы.

К сожалению, времени на подготовительный период было мало — около трех недель. Но и этого было достаточно для того, чтобы к аппарату я пришел не просто актером, ожидающим мизансцены от режиссера, а принес бы все элементы образа, чтобы я мог действовать не с точки зрения Дорохина, а с точки зрения Петра Захаркина. Я убежден (может быть, у кинематографистов это вызовет улыбку), что было бы идеально, если бы подготовительный период длился не меньше трех месяцев.

У нас в Художественном театре много работают за столом и придают очень большое значение этому периоду работы. Тогда зарождается образ, тогда он вырастает, тогда актер наполняет его новыми и новыми черточками и особенностями поведения. И уже при переносе репетиций на сцену многое становится ясным и актеру и режиссеру.

И тут я подхожу к основному — к вопросу о подготовительном периоде. Почему художник, декоратор имеют подготовительный период, а актер его не имеет? От актера ждут, что он немедленно после подписания договора создаст образ. Это ошибка. Образ не лежит в кармане актера. Из кармана можно достать только штамп. Редко когда актеру дают две недели на подготовку. Обычно дело происходит так: получил роль, побеседовал с режиссером, примерил костюм — и иди сниматься.

У меня был случай, когда меня после вечернего спектакля вызвали сниматься в одной из наиболее трудных сцен. Приехав в студию, я почувствовал, что к этому эпизоду я не готов, что я устал. Мое заявление, что я не могу начать работать, что сцена не выйдет, вызвало недоумение и недоверчивую улыбку окружающих.

Но Ю. Я. Райзман понял это и отменил съемку. На другой день я приехал к нему домой. Мы целый день проработали и ночью очень удачно сняли эту сцену. Производственно никакого ущерба мой отказ не

---

* Обработанная и сокращенная стенограмма выступления тов. Дорохина на VII Всесоюзном производственном совещании по плану советской кинематографии.

принес. Изменили план съемки, и группа снимала массовые сцены.

Все это снова приводит к вопросу о подготовительном репетиционном периоде.

Как бы ни был продолжителен подготовительный период, он всегда окупится и творчески и производственно. Каждый актер тратит из 8—10 часов пребывания в студии непосредственно на съемку часа 2. Остальное время уходит на ожидание, на ликвидацию производственных неполадок и т. п.

Если все эти часы перевести в подготовительный период, то они дадут большой эффект.

Еще одно обстоятельство мешает, на мой взгляд, работе актера в кино. Это постоянный показ режиссера. Актера запугивают разговорами о специфике кино, особенностях работы перед аппаратом, необходимостью чувствовать микрофон и т. д. И тогда актер начинает копировать режиссера и теряет свою индивидуальность. Надо, чтобы актер ощущал образ, чтобы образ в нем жил. Актер должен знать, что в любой ситуации созданный им образ будет правилен.

Опыт МХАТ доказал, что достоинства режиссера определяются количеством его выходов из-за стола, т. е. чем меньше режиссер показывает актеру, как надо исполнять роль, тем он лучше работает с актером.

Многое поразило меня в кинематографе. Но особенно неожиданным было то, что с целым рядом актеров своей картины я познакомился только в конце работы и даже на просмотре. Мы ни разу не собирались вместе. Мы работали над одним произведением искусства, хотели донести до зрителя единую идею, а собраться, творчески поспорить, чтобы найти единое сквозное действие, нам не пришлось.

Режиссеру, на мой взгляд, такая распыленность тоже приносит много трудностей. Он вынужден по нескольку раз повторять и объяснять одно и то же.

Обстановка в киностудии мешает творческой работе актера. В кино сделано все, чтобы актеру было неудобно работать. Отсутствуют гримировальная, уборные, помещения, где можно было бы отдохнуть, выпить в перерыве между съемкой стакан чаю.

Наша группа была хорошо обставлена, но она в этом отношении

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. Н. Дорохин в роли Петра Захаркина и арт. М. Яроцкая в роли матери

резко отличалась от всех остальных. А необходимость обеспечения актеру в его творческой работе какого-то минимума удобств не нуждается в доказательствах. И тем необходимее это внимание и забота, когда актер снимается в кино после работы в театре. Прорепетировать весь день, вечером играть и потом приехать сниматься ночью очень трудно. Создание соответствующей атмосферы и обстановки для работы актера в кино — исключительно важно.

Нужно, чтобы актер ехал на фабрику с удовольствием, а не выполняя скучную обязанность. Только настоящая творческая атмосфера и внимательное отношение к нашей группе могли заставить меня в октябре сниматься 18 ночей подряд. Когда я приезжал в группу и видел, что люди делают все, чтобы обеспечить успех съемки, это меня заставляло отдавать всего себя для работы в картине.

Отсюда надо сделать вывод — ввести как правило нормальный репетиционный период в нормальной творческой обстановке. Это несомненно повысит качество актерского исполнения.

Напрасно многие товарищи думают, что для театрального актера работа в театре важнее работы в кино. Это неверно. Важно настоящее искусство, а искусство рождается там, где есть перспектива творческого роста.

Надо создать условия, и актеры будут работать в кино с удовольствием. Работать в кино чрезвычайно интересно. Я получил от этой работы колоссальное удовлетворение. Я не говорю уже о том, что возможность увидеть себя на экране позволяет актеру критически отнестись к своей работе.

Я бесконечно завидую актерам, снимавшимся в картинах «Чапаев» и «Мы из Кронштадта». Самые лучшие рецензии и критические анализы бледнеют перед маленькой заметкой в «Известиях», в которой сообщают из Мадрида, что бойцы под впечатлением от просмотра советских фильмов одерживали победы.

Что может дать больше удовлетворения советскому актеру, чем известие о том, что созданные им образы волнуют, заражают зрителя энтузиазмом и заставляют его двигаться к новым победам.

Актер-художник не стоит перед вопросом, где ему работать,— в театре или кино, так же как боец Красной армии не стоит перед вопросом, где ему защищать свою родину,— на Западе или на Востоке.

ДМИТРИЙ ФЕЛЬДМАН — ОПЕРАТОР ФИЛЬМА „ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ

Дмитрий Фельдман давно и прочно завоевал себе место в ряду крупнейших советских операторов.

Много лет тому назад он вырос в серьезного самостоятельного художника. Творческая зрелость, большое количество снятых им фильмов не помешали ему в каждой новой работе открывать в себе все новые и новые возможности, иногда неожиданные, но всегда индивидуальные и интересные.

Дмитрий Фельдман — один из немногих наших операторов, имеющих свой выработанный почерк. Это отнюдь не означает, что во всех своих вещах он одинаков. Но все его вещи обладают одной характерной особенностью — они живописны.

Для того чтобы легче понять эту живописность его работ, надо вспомнить, восстановить в памяти ряд кадров хотя бы из «Петербургской ночи» и «Пэпо», над которыми он работал перед «Последней ночью».

Наиболее ярким выражением этой живописной тенденции являются, например, кадры ночного и вечернего Петербурга в картине «Петербургская ночь».

Весь эпизод свидания Настеньки и Ефимова у парапета набережной на фоне мерцающей ночной Невы и сцена встречи с ними Шульца построена в живописом станковом плане.

Вспомним композицию этих кадров.

На переднем плане у фронтально по отношению к аппарату расположенных гранитных плит две вписанные целиком в кадр фигуры Настеньки и Ефимова. За ними, как бы дополняя некий архитектурный ансамбль — фон — кусок, отражающий ночное небо и противоположный берег Невы, уходящий в выблющийся туман белой ночи.

Пейзаж здесь является как бы цветовым фоном для фактурно отработанного первого плана — черной крылатки Ефимова и легкого платья Настеньки.

Еще более характерными и совершенными являются кадры встречи Настеньки и Ефимова с Шульцем.

Здесь принцип живописно-архитектурного ансамбля достигает подлинной законченности.

Композиционно кадр строится так же фронтально, и объемность его достигается лишь живописной иллюзорностью дальнего плана. Почти в центре кадра горбом возвышается гранитный массив моста. За ним внизу поблескивает кусок Фонтанки. На переднем плане, почти в центре кадра, на фоне серого гранита Настенька и Ефимов. Высоко на мосту проезжает карета, рисуясь почти силуэтом на фоне бледного ночного неба. Вслед за нею на мост взбегает черная фигура Шульца и останавливается, перегибаясь через парапет, так же почти силуэтно рисуясь на живописно разбитом фоне легких ночных облаков и уходящих в туман зданий, которым выблющийся свет белой ночи придает какую-то ирреальность.

Этот чисто живописный перспективный принцип построения кадра не случаен и встречается не только в натурных кусках. Вспомним всю сцену в кабачке «Малый Ярославец». Разговор Шульца с Ефимовым: «Занял и я кое-какое место в музыке», или хор солдат в этом же кабачке: «Я не сам иду, меня черти несут».

Здесь выделение фактурно четко отработанного первого плана по отношению к почти внефокусному фону (хор солдат в одном случае и пьяные посетители кабака в другом) строится также по чисто живописному признаку сочетания красок и цветов.

Еще более резко звучит эта манера в декорации «Мансарда» в сцене Ефимова и Шульца.

Сухие, графически четкие линии декорации, архитектура самой мансарды со сходящимися в глубине линиями потолка и пола, с четко вырисованными балками потолка подаются Фельдманом нарочито мягко. Линейность декорации он разбивает лучами солнца, падающими из окна на пол и стену, смещая этим и самую архитектуру комнаты и разбивая ее снова на два четко строящихся плана — собственно портрет и фон, играющий здесь лишь роль дополнительной краски.

Принципиально такую же изобразительную характеристику ряда кадров мы встречаем и в следующей его картине — в «Пэпо».

Наиболее яркие примеры — это декорация тюрьмы и эпизод свадьбы — сцены с голубями. Кадры тюрьмы строятся следующим образом: в глубокой каменной клетке стоит на среднем плане целиком видный в кадре Пэпо. Лучи солнца падают из окон и столбами солнечной пыли пересекают кадр, сходясь над его фигурой. Но эти четко нарисованные световые столбы не подчеркивают архитектоники декоративного построения кадра, а наоборот, разбивают ее, придавая сухим линиям композиции живописную мягкость. Несколько в ином плане, но также по принципу цветовой обработки плоскости строятся кадры с ярко-белыми голубями в сцене свадьбы.

Принцип цветовой обработки плоскости характеризует все работы Д. Фельдмана, выполненные им до «Последней ночи», даже такую внешне декоративную и графически снятую картину, как «Привидение, которое не возвращается». Но принцип этот для Фельдмана никогда не был догмой, предвзятой установкой. Он являлся лишь направлением творческих поисков этого художника. В каждой картине он старался усовершенствоваться не только в плане профессионально-технологическом, но и в плане отыскания каких-то более острых творческих характеристик снимаемых им произведений.

Что же собою представляет последняя работа Фельдмана «Последняя ночь», какие новые линии нашел он для себя, работая над революционной тематикой, над материалом острой политической борьбы, с которым он на своем творческом пути столкнулся впервые?

Надо прежде всего сказать, что в этой картине мы увидели нового Фельдмана, еще ни разу с такой простотой и ясностью не говорившего, еще ни в одной до этого снятой им картине не нашедшего таких ясных и прямых путей раскрытия своей индивидуальности.

Есть картины, в которых с первого взгляда, брошенного на экран, «видишь» оператора, даже прежде чем воспринимаешь содержание того или иного кадра. И часто эти картины бывают блестящими в плане операторского мастерства, в плане достижения формальных и технологических высот операторского искусства. Но далеко не всегда они доказывают творческую спаянность и культурность наших операторов и режиссеров. В большинстве своем — это вещи не очень высокого уровня изобразительной культуры. Не хотелось бы на этом останавливаться подробно. Приведем в пример лишь такую предельно эффектно снятую картину, как «Бесприданница», где оператор проявил и огромное мастерство, и изобретательность, и художественное чутье, но вместе с тем и излишний изыск, отсутствие подлинной простоты, а следовательно и недостаточно высокую изобразительную культуру.

Картина «Последняя ночь» вся проходит в течение одной ночи. В ней есть и ночной город, и огромные декорации, и осенняя слякоть, и костры — все элементы, необходимые для достижения наибольших эффектов ночного освещения.

Но Фельдман не пошел по этому облегченному пути. Он выбрал для себя линию наибольшего сопротивления. Он отказался от «эффектных кадров» для того, чтобы найти путь, в этом плане труднейший: он не захотел броситься в глаза эффектами ночной разворошенной Москвы с ее кострами и взрывами.

Тщательно, со скрупулезной настойчивостью старался он «обезвредить» свою фотографию, освобождая ее от всего лишнего, мешающего восприятию темы фильма.

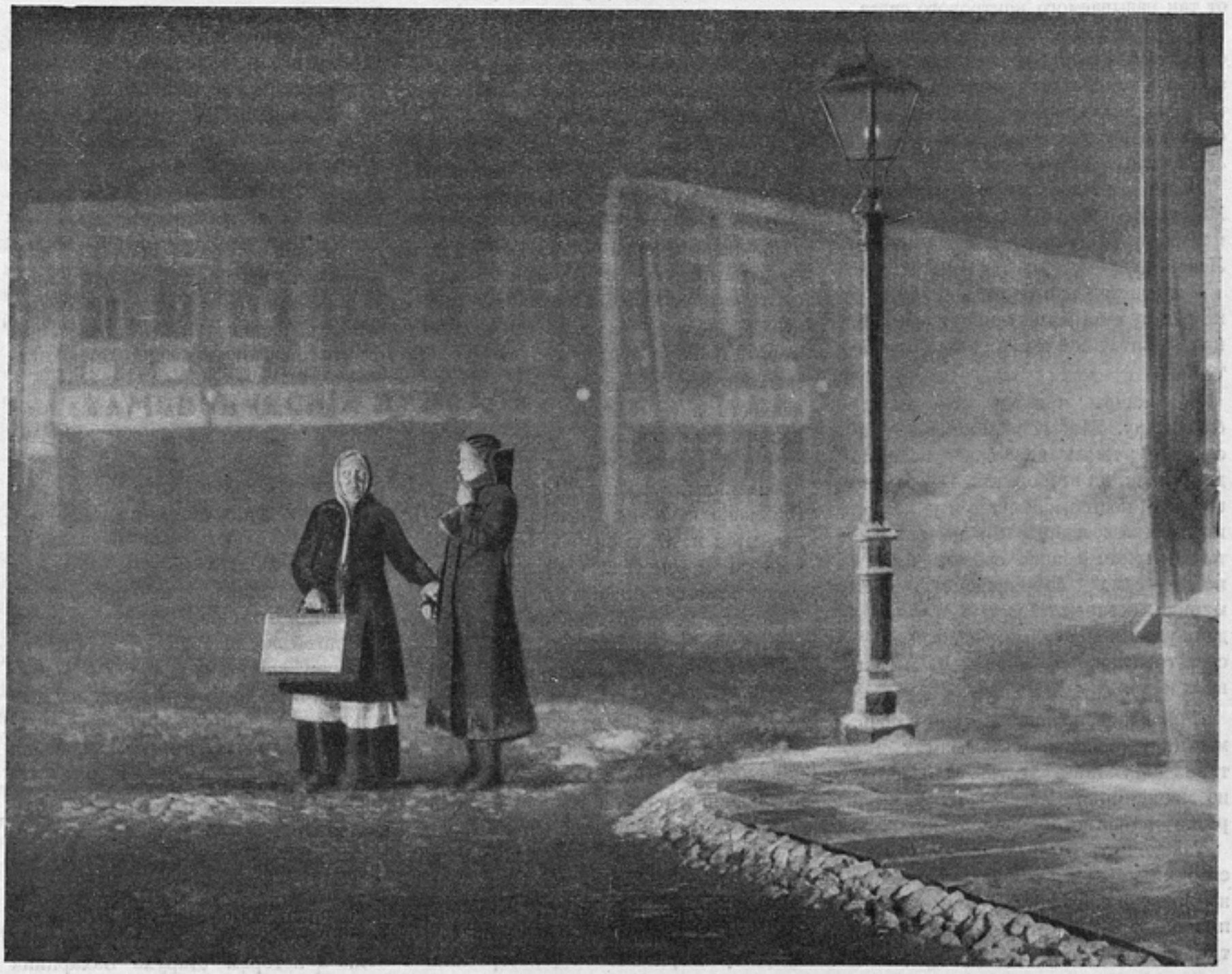
Полное подчинение изобразительной трактовки драматургии фильма есть основная особенность работы Фельдмана в «Последней ночи», основное его достижение, доказывающее зрелость его мастерства.

Картина начинается сценой у подъезда гимназии Босс. На мокрую, грязную улицу выбегают, останавливаясь рядом с афишной тумбой, на которой мы только что прочли объявление Временного правительства, гимназисты с маскарадными лентами на голове.

Ночь. Осень. Но уже эти первые кадры картины раскрывают нам задачу оператора. Ни эффектных глубоких теней, ни ярких ночных бликов на лицах и в луже. Спокойная гамма серых тонов. Мягкие световые переходы. И вместе с тем эта спокойная, смягченная гамма создает впечатление тревоги и зарождающихся

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. М. Яроцкая в роли матери и арт. Т. Окуневская в роли Лены Леонтьевой



событий. Чем достигается это? Дело в том, что Фельдман пошел здесь по новому для себя пути. В противовес всем своим портретам в «Петербургской ночи» и других картинах он отказывается здесь от принципа плоскостного освещения первого плана, лиц, фигур и своего прежнего безразличия ко вторым и третьим планам в кадре. Тогда как раньше фон играл у него всегда роль лишь дополнительной краски и живописно ограничивал кадр, теперь он освещает его сильнее, выделяя второй план — Кузьму, раненых солдат, пустую и по-осеннему тревожную улицу. Таким образом, тревожность создается в кадре без применения резко разбитых на черном фоне световых пятен, а лишь своеобразной световой композицией, при которой чувствуется в кадре влажный воздух осенней ночи.

Такая световая композиция преобладает у него во всей картине, за исключением декорации «класс», где он несколько приближается к старой своей манере плоскостного освещения, не применяя принципа многопланового освещения и почти отказываясь от так называемого контрового света. Но это объясняется в достаточной степени и самой мизансценировкой эпизода, так же как и построение света в декорации «квартира Леонтьевых» и особенно в сцене объяснения старика Леонтьева с сыном.

Вспомним теперь ряд кадров ночной Москвы, баррикады, эпизод прихода матери на баррикаду и встреча ее с Леной.

Все эти кадры строятся по тому же принципу многоплановой композиции, как архитектоническому, так и световому.

Вот кадры прихода старухи на баррикаду. На первом плане —часовой с ружьем пересекает кадр по диагонали, на втором плане — бледно горящий костер, греющиеся у костра и слабо освещенные им люди, залитые неярким общим светом. Третий план — сама баррикада и пасмурная, осенней сыростью окутанная даль улицы. Неверный, бледный полусвет тревожной осенней ночи наполняет кадр.

И снова, несмотря на костры и ночь, мы не находим здесь обычных для таких ситуаций эффектов, вырванных из мрака ярких лиц с глубокими и резкими тенями.

Так же мягко сделана сцена встречи старухи с Леной. Еще более интересными в этом плане являются кадры проходов Лены и старухи по пустой, тревожной ночной Москве. Глубоко видна туманная даль Смоленской площади, по которой затерянные в гулко звучащей ночи бродят две женщины. Идет дождь, еще более подчеркивая их одиночество и растерянность. Но фигуры обеих женщин не выделены резко из общей массы серого, влажного воздуха. Они как бы слиты с ним, сами в свою очередь подчеркивая тревожность октябрьской ночи.

Очень интересны в этом отношении и кадры прощания Кузьмы и Лены.

Все приведенные выше эпизоды особенно интересны еще и потому, что в них с наибольшей остротой и полновесностью видна та целесообразность, та драматургическая целостность, о которой мы говорили вначале.

Задача оператора в этой картине, да, впрочем, и во всякой другой заключается прежде всего в том, чтобы наиболее полнокровно воплотить в своей работе общее драматургическое и идейное содержание снимаемой им вещи. И если иногда приходится отказываться от ярких изобразительных эффектов — это ни в коей мере не может и не должно умалять роли и значения оператора-художника, воплотителя изобразительного искусства кинематографа. Подчинить себя драматургическому целому — это не означает, конечно, обезличить себя, как это, к сожалению, думают многие наши мастера. Стать «незаметным», не лезть в глаза в картине — это отнюдь не значит потерять индивидуальность. Дмитрий Фельдман сумел подчинить себя драматургии в этой картине так, как ни разу этого не делали до сих пор ни он, ни многие другие наши операторы.

Эта драматургическая целеустремленность операторской работы проявляется не только в композиции и световой трактовке кадра. Вся вещь пронизана движением, панорамами. И однако лишь немногие из них выделяются и остаются в памяти после первого просмотра. Они настолько неназойливы, что часто их не ощущаешь вовсе. Во многих наших картинах сейчас, с применением новых технических приспособлений, мы видим блестяще сделанные панорамы, проезды, проходы. Но часто эти движения в картине не только не имеют никакого сюжетного значения, но и отношения к кадру и являются лишь оригинальничанием или украшательством. Так, например, блестящая по техническим и изобретательским данным панорама подъема на лестницу в картине «Горячие денечки» ничего не говорит зрителю ни о настроении героев, ни об их дальнейшем поведении. Это демонстрация возможностей оператора — и только.

В «Последней ночи» нет ни одной неоправданной панорамы. Фельдман своей работой участвует в построении мизансцены, в драматургическом разрешении того или иного сюжетного конфликта.

Примером может служить хотя бы эпизод прихода группы Захаркина к зданию революционного комитета, проходы во дворе и по лестнице. Движение почти незаметно возникает на углу улицы, по которой проходят группы красногвардейцев, легко проникает во двор за спинами людей и плавно поднимается, переходя на общий план. Снято это с большого крана. Затем движение прерывается. Идет ряд статических кадров. И снова аппарат начинает двигаться уже на лестнице, следя за нашими героями, за стариком Захаркиным и Ильей. Сначала аппарат, отступая постепенно, открывает планы забитой людьми лестницы и поднимается чуть впереди старика Захаркина, затем движение замедляется, и старик обгоняет аппарат. Тут же, на лестнице, есть вторая, так же четко сюжетно оправданная панорама в эпизоде «Илья, Илья, Петька говорит». Аппарат за стариком Захаркиным быстро метнулся назад к Илье, разговаривающему с красногвардейцем, и уже вместе с Ильей и стариком взбегает наверх и начинает проталкиваться в зал.

Декорация «Брянский вокзал» также начинается с панорамы, возникающей немедленно после взрыва в вестибюле. Толпа отхлынула назад, как бы спасаясь от взрыва, и быстро отступает за нею аппарат, захватывая в поле зрения все более общий план паники и суматохи на вокзале. Аппарат скользит по скамьям, позади отстреливающихся, отступающих и падающих юнкеров, и постепенно в кадре возникают окна вокзала, в которые лавиной влезают красные. Еще несколько шагов — аппарат отступает и внезапно останавливается.

В этой же декорации есть еще ряд панорам: например, движение аппарата за вбегающим в комнату начальника станции прапорщиком Леонтьевым или короткие съемки с движения во время ожидания эшелона.

И все же они почти незаметны, так как ни одну из них нельзя назвать неоправданной драматургически или ненужной сюжетно.

Одно из наиболее ярких и запоминающихся мест в картине — это эпизод, в котором старуха Захаркина

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото засл. арт. Н. Рыбников в роли Леонтьева

идет по перрону к поезду, идет, не зная, «с кем воевать приехали». Бледный осенний рассвет, покрытый лужами и слякотью перрон, сурово молчащий поезд, чуть поблескивающие пулеметы и винтовки, далекое, бледное в прорези виадука небо.

И на этом фоне появляется и семенит мелким старушечьим шагом в черной бархатной кофтенке мать, старуха, героиня, не знающая, что совершает героический поступок.

Застывший, подчеркнуто сдержанный кадр.

И вот разрешилась эта минута высшего напряжения: «Свои, выходите!» И еще на общем плане выбегают люди с вокзала, выскакивают из поезда, братаются. И тут аппарат подхватывает мать и бежит вместе с нею, впереди нее к единственному оставшемуся у нее сыну. Движение аппарата чуть медленнее, чем бег матери, но все же благодаря четкости второго плана и работе актеров на этом втором плане создается впечатление невероятной устремленности бега. Мать летит, распростерши руки, как крылья. И аппарат останавливается в тот момент, когда старуха попадает в объятия матроса. Мать встретила последнего своего сына. Дальше бежать незачем.

Одной из последних съемок с движения является подъезд к произносящему речь Михайлову — от общего плана к среднему и проезд аппарата, снимающего лица и фигуры бойцов. Но как и весь этот эпизод в смысле изобразительном наименее интересен в картине, так и съемка с движения здесь наименее интересна и играет роль лишь иллюстративную, повествовательную.

Все приведенные кадры с очевидностью доказывают, что Фельдман работает не только как «изобразитель» фильма, но и как его организатор.

Поскольку реалистична и драматургически и идейно правдива вся сюжетная, актерская и трактовочная сторона картины, постольку и оператор здесь выступает как подлинно реалистический художник.

И этот путь — путь абсолютной слитности с идейно-драматургической линией сценария и замыслом режиссера — путь, наиболее трудный и почетный.

Оператор, идя по этому пути, завоевывает себе место в творческом коллективе рядом с режиссером и сценаристом. Дмитрий Фельдман в этой картине во многом пересмотрел свои старые позиции. Этот пересмотр далеко не определяется тем, что он стал работать с большим количеством света, или на многоплановой композиции, или часто отказывается от плоскостно-живописной трактовки изобразительного материала.

Этот пересмотр определяется тем, что принципом своей работы он объявил драматургическую целесообразность каждого куска, каждого кадра, каждого светового и композиционного решения.

Путь, по которому пошел Фельдман в «Последней ночи», — это путь к повышению подлинной изобразительной культуры нашего киноискусства, путь суровой живописной простоты, путь к социалистическому реализму, и это определяет успех его новой работы.

СЫНОВЬЯ СВОЕЙ ЭПОХИ

О. ЛЕОНИДОВ

«Свобода творчества легко согласуется со служением современности. Для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать фантазию. Для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни».

Эти слова В. Белинского из его «Речи о критике», произнесенные около 100 лет назад, как нельзя актуальнее звучат в наши дни оценки произведений авторов, работающих на современной тематике, будь то в литературе, в театре или в кино. Эти слова В. Белинского как нельзя лучше определяют причину успеха, выпавшего на долю кинофильма «Последняя ночь» и его авторов Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Создавая этот фильм, они не насиловали свою фантазию. Граждане, сыновья «своего общества и своей эпохи», они правдиво передали зрителю свои искренние мысли и чувства, совпадающие с мыслями и чувствами передовой части человечества.

В фильме «Последняя ночь» они показали два мира: мир угнетателей, эксплоататоров и мир эксплоатируемых, «пасынков жизни», которые, завладев, наконец, оружием, ценою крови начали отстаивать и отстояли права миллионов на свободу, на радостный, созидательный труд.

События фильма локализованы и во времени и в пространстве. Это не вообще Октябрь, это переворот в Москве, и притом только один из его эпизодов, одна только ночь, когда решалась судьба революции на одном ограниченном участке.

Раскрыть крушение старого мира и показать первые зарницы нового можно, конечно, и в иных масштабах и иными творческими методами. Чаще всего грандиозность, величие Октябрьской пролетарской революции толкают художника на широкие, монументальные полотна, заражают его желанием вобрать в произведение как можно больше событий, как можно шире, массовее развернуть столкновение двух миров. Обычно материал в этих случаях безраздельно владеет художником, материал распирает рамки произведения, в масштабности тонут люди, художник уже оперирует не ими, а историческими этапами. Чаще всего такой подход к материалу, к теме влечет за собой творческую неудачу — художник оказывается раздавленным многообразием и масштабностью исторических событий. Так было, например, с С. М. Эйзенштейном в его «Октябре». Эти неудачи однако, на наш взгляд, ни в какой степени не опорочивают «масштабного метода», как назовем условно подобный метод освоения и экранного воплощения материала. Лучшим подтверждением наших слов может служить хотя бы фильм «Мы из Кронштадта», авторы которого В. Вишневский и Е. Дзиган мастерски сумели сочетать масштабность борьбы красных моряков за Петроград, масштабность боевых действий всей Красной армии, ее рабочих полков, ее командиров с ярчайшим воспроизведением отдельных, характерных для этой эпохи персонажей.

Это качество фильма верно подмечено советской критикой, неизменно отмечавшей блестящее сочетание в «Мы из Кронштадта» «действия массы и личной драмы». Но далеко не каждому художнику под силу такой диапазон творчества, такое единоборство с материалом; наконец, далеко не все художники верят в возможность построения сюжета на «столкновении массивов». Вспомните высказывания В. Вишневского по этому поводу: «Для меня сюжет — сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни. Для меня, например, столкновение политико-экономических мотивов в «Турксибе» дороже, умнее, новее самых изощренных фабульных решений у европейцев и американцев. В поисках трагедийной пьесы я давал новое решение сюжета и считаю, что положения, которые я защищаю год за годом от нападок со многих сторон, являются правильными».

Правильным и оправданным творческой практикой является такой подход к масштабному революционному материалу. Имеет все основания, все права на «сосуществование» и иной метод, каким решают аналогичную творческую задачу Е. Габрилович и Ю. Райзман, — метод заведомого сознательного ограничения во времени и в пространстве, метод перенесения столкновений, исторических сдвигов с улицы, с натуры по преимуществу в павильон, метод поисков характерного в отдельных персонажах, в их коллизиях. Успех применения этого метода решается, помимо таланта авторов, правильностью выбора персонажей, глубиной их раскрытия, умением поставить их в наиболее острые, исторически верные ситуации. Таким методом создали, например, Н. Зархи и В. Пудовкин «Конец С.-Петербурга», пытаясь дать в этом фильме не только «описание» революционных событий в их исторической последовательности, но и раскрыть смысл, философию происходящего в живых образах индивидуальных персонажей.

Работая здесь так же как и Н. Зархи — В. Пудовкин, авторы «Последней ночи» сумели довести свой метод обращения с материалом до художественной высоты и завершенности. В их фильме главное — образы; патетика и монументальность даются только через них и в их взаимоотношениях.

Сюжет «Последней ночи» строится на истории двух семей — рабочего Захаркина и фабриканта Леонтьева. Они сами, их дети являются активными участниками переворота. Жившие до Октября 1917 г. в относительном «мире», они теперь разделены огнем баррикад, они теперь стороны в историческом поединке двух классов.

Семья Захаркина — это рядовая рабочая семья предреволюционных лет. Когда-то, в пятом году, здесь, должно быть, кипели страсти. Захаркин-отец принимал участие в «генеральной репетиции», но поражение, но усилившийся гнет хозяйского произвола заставили этого пролетария оставить оружие. Однако традиции первой ре-

волюции живы в захаркинском доме, ее идеалы, ее оружие подхвачены сыном Захаркина Петром, его братом Ильей. Они, дети, идут теперь завершать дело, начатое в пятом году отцами; своей верой в победу, своей беззаветной преданностью идеям революции они заражают и старика и даже мать, шагающую в конце фильма в ногу с отрядом Красной гвардии.

Трудно сказать, чей образ из семьи Захаркиных больше и лучше удался авторам сценария и фильма. Думается нам, что все они разработаны драматургом и режиссером почти с одинаковой теплотой и глубиной, и, может быть, разность в силе воздействия зависит от степени удачи актерского исполнения.

Захаркин-отец особенно убедителен тем, что на экране, на глазах зрителей, он показан в своем росте, в своих изменениях, в постепенном процессе осознания себя как полноправного представителя восставшего класса. Вначале он даже недоволен вторжением в его дом «р е в о л ю ц и и», привезенной из Питера старшим сыном Петром. Старик не залечил еще, не забыл тяжких ран пятого года, да и возраст, как ему кажется, не тот, чтобы начинать все сначала. Затем горячая речь сына, его образный рассказ о победе рабочих в Питере втягивает старика в борьбу, заставляет взять в руки старую боевую берданку. Но и этот решительный шаг еще не до конца переламывает Захаркина. Драматурги подвергают его тягчайшему, серьезнейшему испытанию, сталкивая лицом к лицу со старым миром, персонифицированным в образе фабриканта Леонтьева— давнишнего захаркинского хозяина. По приказу сына Захаркину приходится сторожить арестованного Леонтьева, зашедшего за дочкой в занятую красными гимназию. Это существеннейший эпизод в жизни Захаркина, одна из наиболее выразительных ситуаций фильма.

Перед зрителем проходит как бы вторая, заново начатая и героически обрывающаяся жизнь этого старика.

Исполняет роль старика Захаркина заслуженный артист республики И. П е л ь ц е р, один из старейших наших актеров. И для него, как для актера, эта роль тоже явилась как бы второй, заново пережитой жизнью. Пожалуй, никогда еще с такой силой, с такой правдой, с такой убедительностью не раскрывалось его дарование; пожалуй, все ранее сыгранное им было только «генеральной репетицией» для роли Захаркина.

Хрипловатый, глухой, смущающийся голос старика поднимается до высот подлинного революционного пафоса, и вся фигура его, сгорбленная вначале, опущенная, придавленная, распрямляется и вырастает, когда он ощущает в себе силы говорить с фабрикантом от имени революции и за революцию. До некоторой степени И. Пельцер в роли Захаркина напоминает народного артиста В. Гардина в роли Бабченко («Встречный»). Что-то близкое заложено авторами этих различных и по тематике и по времени действия произведений в образы обоих стариков.

Образ, созвучный «Матери» Горького, создали Е. Габрилович и Ю. Райзман в жене Захаркина. В канун Октября она еще дальше от революции, чем ее муж. Поглощенная бременем хозяйственных забот, вечно трепещущая за жизнь чахоточного Ильи, за судьбу другого сына — моряка Петра, она замкнулась в узко-семейных интересах, в маленьких радостях и больших тяготах своего быта. Но Октябрьская ночь раскалывает это «мирное житие». Мужчины, обманывая бдительность старухи, уходят на улицу; убегает и третий, самый младший сын — Кузьма, еще ребенок, гимназист. Материнский инстинкт, любовь к мужу, страх за родных гонит старуху на поиски своих.

Из всей семьи Захаркиных остаются в живых только старуха мать и Петр. Жизни остальных взяты революцией. Теплая сыновняя ласка Петра, его скупые жесты и слова утешения находят путь к самым глубинам души этой женщины. Трагедия утраты близких учит ее стойкости, раскрывает ей глаза на страну, на мир. Она осознает себя матерью всех товарищей Петра, борющихся за общее дело. И в сцене на вокзале она уже не пассивная созерцательница событий, не осиротевшая мать и жена, а женщина революции. И она находит для себя большое и нужное дело. Если опрометчиво для красногвардейцев выйти на перрон, узнать, кто прибыл в эшелоне, —красные или белые, то это может сделать «нейтральная» с виду женщина. И она сознательно, просто и в этой простоте величественно идет на свой первый революционный подвиг.

Исполнение этой роли артисткой М. Яроцкой не столь совершенно и закончено, как игра ее партнера И. Пельцера. Местами она излишне суетлива, местами не «дожимает» тот или иной момент в его эмоциональной окраске, но в решающих моментах роли М. Яроцкая достигает большой силы актерского исполнения.

Надо думать, что зрителю ближе всех из семьи Захаркиных, дороже, роднее матрос Петр. Это объясняется «выигрышностью» его роли, его центральным положением в фильме, его органической спаянностью с идеями революции. Большой заслугой авторов является то, что они сумели и

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“

Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото арт. Н. Дорохин в роли Петра Захаркина и арт. С. Вечеслов в роли Алексея Леонтьева

в образе Петра — вожака восставших рабочих — найти живые человеческие противоречия, показать его не только в победах, но и в поражениях, не только в героике правильно принятых и осуществленных решений, но и в горечи ошибок, влекущих за собой отступления. Этот рядовой боец учится командовать, учится обуздывать свой неуемный темперамент, учится стратегии и тактике революционной борьбы. Он еще не всегда умеет обеспечить тыл, ориентироваться в обстановке, но преданность большевистской партии, вера в ее руководство помогают Петру в этой трудной и сложной учебе, и зрителю ясно, что в послеоктябрьских боях гражданской войны Петр будет одним из славных полководцев рабоче-крестьянской Красной армии. Играет Петра молодой артист Художественного театра Н. Дорохин. Слово «играет» в своем обычном театральном значении менее всего применимо к исполнителю данной роли. И его внешность, и его жест, и интонации настолько правдивы, жизненны, что Петр воспринимается не как образ, созданный актером, а как один из действительных участников революционной борьбы (так воспринимался и народный артист Бабочкин в роли Чапаева).

И что самое удивительное, что особенно возвышает творческое мастерство Н. Дорохина — это что он сам в Октябрьские дни был еще подростком, ни тогдашних матросов, ни красногвардейцев не видел, не видел и картин восстания. Все это он воссоздал проникновением в материал, вдумчивым изучением его, силой художественного воображения и радостным ощущением себя «гражданином, сыном своего общества и своей эпохи».

Говоря о Петре Захаркине, нельзя не коснуться его революционного учителя — предревкома Михайлова. В сценарии и в фильме количественно Михайлову отведено сравнительно мало места, но зато этот персонаж подается авторами в самых-решающих эпизодах: он выступает как организатор восстания, он выправляет большие и малые ошибки Петра, когда нужно, воодушевляет массу, ведет в бой, когда того требуют обстоятельства, сдерживает, применяя тактику не только лобового удара, но и обходного движения. Исполнитель этой роли В. Грибков, талантливый артист МХАТа, но артист на характерные роли. И смелый шаг был сделан режиссером Ю. Райзманом, пригласившим именно «характерного» актера на героическую по сути дела роль предревкома. Маленького роста, внешне нескладный, со своей интеллигентско-учительской бородкой, Михайлов—В. Грибков покоряет зрителя внутренним обаянием, соединением чистоты, человеческой мягкости, теплоты, добродушного юмора с непреклонностью большевика, с даром учета и расстановки сил в любых обстоятельствах.

Сцены Михайлова с Петром, их разговор по телефону, вся линия их взаимоотношений — это в иной ситуации, в иной тональности раскрытые взаимоотношения Фурманова и Чапаева, это в живых образах раскрываемая тема большевистского партийного руководства, тема обуздания, преодоления партизанщины, стихийности. В наших фильмах редко так удаются образы большевиков-руководителей, как удался образ предревкома тт. Габриловичу и Райзману и артисту В. Грибкову. Обычно их внешняя суровость, плакатная монументальность, казовая героичность расходятся с реалистической правдой и подменяют схемами, ходячими, разговаривающими «идеями» плоть и кровь живого человеческого образа.

Сделав это отступление, мы снова вернемся в семью Захаркиных, где есть еще два сына —Илья и Кузьма. Чахоточный Илья (артист В. Попов) по началу фильма никакой сюжетной нагрузки не несет. Он только довершает колорит рабочей семьи, он только «аккомпанирует» Петру, и мы были склонны даже считать этот персонаж излишним, если не мешающим, то и не помогающим развитию действия. Однако в одном эпизоде этот персонаж занимает ведущее место в фильме, и зритель уже теперь не может забыть Илью. Эпизод этот — выступление Ильи с речью к обманутым солдатам 193-го полка. Илья задыхается от кашля, ему трудно говорить, да и вообще, наверно, он впервые выступает перед толпой, но, может быть, именно от всего этого так убедительны его слова, так правдив темперамент, так трагична смерть под пулями офицеров. Петр заступает место убитого брата. Эта смерть, эта непоколебимость бойца, встающего на место убитого, поворачивают ситуацию в пользу большевиков и служат сигналом расправы с золотопогонниками.

Третий сын — Кузьма Захаркин (артист А. Консовский). Этот образ как бы выпадает из общей спаянной семьи старого рабочего. Кузьма — гимназист. В роковую последнюю ночь, когда поднимается московское восстание, когда Москва и вся страна уже разделяется на схватившиеся в смертельном поединке враждующие лагери, Кузьма танцует на гимназическом балу с дочерью фабриканта Леонтьева Леной. Хорошенькая «дама», звуки оркестра, серпантин, конфетти, иллюзия веселой безоблачной жизни, первое чувство «пробуждающейся весны» туманят Кузьме голову, его манит «приличное общество», его обжигает поцелуй маленькой женщины.

И Кузьма уже стыдится своего пролетарского происхождения, своего «пролетарского» имени. Он хочет скрыть все это, он хочет навсегда остаться на «том берегу», еще не осознавая всей шаткости, всей предательской ублюдочности такой позиции. Для «того берега» Кузьма был, есть и останется лишь «кухаркиным сыном», мишенью насмешек, а в конце — и мишенью для пули, которая поражает его как раз в тот момент, когда он опомнился, когда в форме по-детски наивного протеста бунта осмелился заявить о своем человеческом достоинстве. Насколько мы знаем, образ Кузьмы и в сценарии и уже в фильме вызывал всяческие сомнения и возражения руководящих кинематографических органов, претерпевая различные изменения. Следы этой дополнительной работы над данным образом ощущаются и в его конечном воплощении: Кузьма является в фильме не столь полноценной фигурой, как его братья. Но артист А. Консовский нашел много правдивых, смешных и трогательных черт для исполнения своей роли.

Семья Захаркиных, как мы уже сказали выше, сталкивается в фильме с семьей фабриканта Леонтьева. В. Шкловский, рецензируя «Последнюю ночь», приходит к заключению, что показ буржуазной семьи слабее, чем показ семьи Захаркиных. «Здесь есть тоже удачи, но есть и моменты схематизма, когда режиссеру приходится прибегать к условному показу разбиваемых выстрелами бутылок, к прямым речам, прямому спору героев между собою». Мы не можем согласиться с этой оценкой.

Буржуазную линию в фильме невозможно воспринять изолированно (как это делает В. Шкловский), она все время играет, «работает» во взаимодействии с Захаркиными (эпизод двух стариков, Кузьма и Лена, Алексей Леонтьев и Петр Захаркин, Лена и старуха Захаркина и т. д.). Именно

в своей взаимосвязи, в своей слитности эти две линии и достигают эффекта.

В характеристике этих двух лагерей, как она сделана Е. Габриловичем и Ю. Райзманом, очень примечательна расстановка сил между отцами и детьми. Если передовой частью, застрельщиками в пролетарской семье Захаркина являются дети (Петр), сильные, отважные представители восходящего, побеждающего класса, то в семье класса деградирующего, в семье фабриканта Леонтьева дети слабее отцов, они уже несут в себе все признаки вырождения, и отцам приходится толкать их в бой за свои поколебленные идеалы.

Мы сознательно подробно остановились на характеристиках персонажей фильма «Последняя ночь» и почти не уделили внимания его сюжету. Мы сделали так потому, что в данном произведении решающими, предопределяющими развитие сюжета явились человеческие о б р а з ы. В раскрытии их, в показе их взаимоотношений и родились сюжетные положения. Не от исторически-хроникального воспроизведения октябрьских боев пришли авторы к образам, а наоборот, — от образов — к Октябрю, к революции, к последней ночи. И не случайно, что, начиная со второй половины фильма, уже ближе к финалу его, «камерные» рамки этого киноспектакля постепенно начинают раздвигаться, в действие вступают массы, борьба двух семей переходит в борьбу за власть двух классов, в их вооруженное столкновение, исход которого решается уже на улицах города. Но авторы это делают только тогда, когда тема двух семей раскрыта полностью, когда «улица» драматургически может быть использована как кульминация фабульного развития. Эти уличные, массовые сцены даются авторами не только в «батальном» плане, а прежде всего и главнее всего — в плане развития и завершения все того же основного конфликта. Среди этих (немногочисленных в фильме) сцен надо назвать эпизоды в Хамовнических казармах (судьба 193-го полка) и финальный эпизод захвата Брянского вокзала. Красногвардейцы отбивают вокзал от белых, они хозяева положения, но их ждет новая угроза — к перрону, тяжело дыша, угрожающе отдуваясь, медленно подходит поезд, из вагонов которого смотрят на опустевший вокзал штыки винтовок и пулеметные дула. Есть все основания предполагать, что это поезд с юнкерами. Есть все основания готовиться к новой ожесточенной схватке. И только в последний момент приготовления к бою обнаруживается, что в поезде к р а с н ы е.

Мы уже говорили в самом начале нашей статьи о тех качествах, какие присущи этому фильму Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Они перечислены в цитате из речи Белинского. Сила фильма, его убедительность, его могучее воздействие на зрителя объясняется его п р а в д и в о с т ь ю, неотделимостью «убеждения от дела, сочинения от жизни», его большим профессиональным мастерством, его подлинным социалистическим реализмом. По силе революционного запала, по меткости попадания «Последняя ночь» стоит в ряду наших лучших кинематографических произведений. Этот фильм призван сыграть мобилизующе-оборонную роль.

В статье мы не исчерпали, конечно, достоинств фильма и не проанализировали всех его элементов. В частности, мы недостаточно, может быть, остановились на р е ж и с с е р с к о й р а б о т е Ю. Райзмана. Отличительной чертой ее является п р о с т о т а. «В ленте есть места, — как справедливо отмечает В. Шкловский, — про которые не думаешь, как они сделаны». Это является высшей похвалой художнику. Если вспомнить «Чапаева», то про всю ленту в целом надо сказать: «Не думаешь, не замечаешь, как она сделана». Такая оценка в отношении этой работы Ю. Райзмана особенно радостна, ибо достиг Райзман этой простоты не сразу, пришел к ней не с первого фильма. Напротив, надо сказать, что предшествующие его (ранние) работы были отмечены печатью напряженности и манерности («Круг», «Каторга», «Земля жаждет»). Режиссер увлекался формальной стороной кадра, часто подчиняя ей смысловую направленность темы. В «Летчиках» Ю. Райзман показал себя с другой стороны. В этой работе мы уже увидели такт большого художника, чуткость и экономность в средствах выражения. Зрелое и совершенное овладение мастерством, какое мы видим теперь в «Последней ночи», помогло Ю. Райзману до конца изжить «болезни роста».

Нельзя не выразить живейшей радости и по поводу успеха Е. Габриловича именно в содружестве с Ю. Райзманом. Прежние беллетристические произведения Габриловича (в том числе и «Тихий Бровкин», по теме которого написан сценарий «Последняя ночь») отличались разорванностью фабульных линий, несобранностью сюжета, персонажи часто существовали изолированно друг от друга, не вступали между собой в крепкий драматургический конфликт, в наполненные страстью столкновения. Для многих из них было характерно не активное участие в революции, а либо изумленность ею, либо растерянность перед ее величием. Совместная работа с Ю. Райзманом, непосредственное столкновение заставили Е. Габриловича работать сюжетнее, помогли выявиться его таланту не только психолога и бытописателя, но и драматурга. Его творчество стало здесь собраннее, мускулистее, собраннее и мускулистее стали персонажи, перешедшие от изумления, растерянности и созерцания к активным действиям.

Надо, может быть, коснуться и н е д о с т а т к о в фильма. Мы видим их не столько в плане разработки тех или иных эпизодов, сколько в некоторой перегруженности фильма материалом, в длиннотах, в излишних вводных «аттракционах». К числу их можно отнести безусловно тормозящий действие и выпадающий из сюжета эпизод ночной свадьбы, штаб белых, эксцентрические эпизоды со спекулянтом, некоторую «затяжку» фильма многочисленными финальными эпизодами. Один из последних финальных эпизодов — встреча эшелона — мог бы быть разыгран еще сильнее и выразительнее. Вот здесь т о р м о ж е н и е было бы даже у м е с т н о.

Нельзя обойти молчанием одного из авторов фильма, главного оператора Д. Ф е л ь д м а н а. Он сумел в ясной реалистической манере передать на пленке замысел Е. Габриловича и Ю. Райзмана, своей мастерской работой он помог актерам реализовать на экране все нюансы исполнения.

«Если нам хоть отчасти удалось довести до зрителей стремительный революционный натиск Великой Октябрьской ночи, — пишет о фильме Е. Габрилович, — если восприняты как боевой клич слова предревкома Михайлова: «Ночь кончена! Но много еще таких ночей впереди. Враг не добит. Надо добить врага. Выше головы, крепче винтовки! — тогда наша задача выполнена».

Да, эта задача авторами выполнена с честью.

Г. Александров

О ПРИСВОЕНИИ ЗВАНИЯ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВА РЕЖИССЕРУ АЛЕКСАНДРОВУ Г. В.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПРЕЗИДИУМА ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА

Президиум Всероссийского Центрального Исполнительного комитета постановляет:

За выдающиеся качества кинематографического оформления кинофильмов присвоить режиссеру Григорию Васильевичу Александрову звание заслуженного деятеля искусства.

Председатель Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
М. КАЛИНИН

Секретарь Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
А. КИСЕЛЕВ

Москва, Кремль, 2 февраля 1937 г.

В. Нильсен

Б. Цейтлин

В. Ешурин

О НАГРАЖДЕНИИ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

1. За заслуги в области кино-операторского искусства наградить орденом „Знак Почета“ шеф-операторов тт. Нильсена В. С. (Мосфильм), Цейтлина Б. Б. и Ешурина В. С. (Союзкинохроника).

2. За отличную работу по звукозаписи наградить звукооператоров тт. Егорова С. Г., Бондарева А. С. и Павлова А. Е. (фабрика звукозаписи Радиокомитета) Почетной Грамотой ЦИК Союза ССР.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
М. КАЛИНИН

Секретарь Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР
И. АКУЛОВ

Москва, Кремль, 2 февраля 1937 г.

С. Бубрик

О НАГРАЖДЕНИИ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Совнарком Союза ССР постановил за отличную работу в области кинематографии наградить кинорежиссеров тт. Гурова С. Н., Бубрика С. Д. и шеф-оператора т. Нильсена В. С. — автомашинами „М-1“, звукооператоров — тт. Егорова С. Г., Бондарева А. С. и Павлова А. Е., режиссера-монтажера т. Лихачеву Т. С., Семенова С. А. и Щекутьева А. Г., инженера по звукозаписи Сахарова В. П., начальника монтажной бригады т. Кафиеву М. С. и ассистента по монтажу тов. Кулагину К. И. — ценными подарками.

(ТАСС)

С. Гуров

„ДЕПУТАТ

ВЕЛИКАЯ ДРУЖБА

И. ГРИНБЕРГ

В нашей литературе долго держался образ «пещеры». Некоторые беллетристы, описывая Петроград первых лет революции, ограничивались изображением интеллигентов, одиноко прозябающих в своих холодных квартирах, интеллигентов, постепенно дичающих, занятых лишь добыванием пищи, отапливающих свою комнату стильной мебелью и редкими книгами. Ничего больше не попадало в поле зрения литературных обывателей.

Значительная часть фильма «Депутат Балтики» происходит также в холодной, плохо освещенной петроградской квартире. В квартире этой не всегда работает водопровод, люди, живущие в ней, питаются скудным пайком зимы 17—18 года. Однако — это отнюдь не «пещера», и обитатели ее вовсе не превратившиеся в троглодитов интеллигенты.

Кадры, изображающие квартиру профессора Полежаева, сменяются кадрами, изображающими Смольный и кубрик корабля, городские улицы и зал заседаний Петросовета. Образ революционного Петрограда встает в эпизодах, кратких, но выразительных, и этот образ ни на минуту не заслоняют стены профессорской квартиры.

Но дело не в этом перенесении действия. Дело в том, что и те эпизоды, которые происходят в кабинете Полежаева, в столовой, в передней его квартиры, также лишены всякого оттенка «пещерности», камерности. Дело в том, что линия «квартирная» и линия «общественная» — отнюдь не параллельны, отнюдь не механически соединены. Переход действия из кабинета профессора в Смольный или на военный корабль совершается с полной естественностью и свободой.

Это происходит потому, что в скромной профессорской квартире и в огромном зале Петросовета зрителя в равной степени занимает профессор Полежаев, замечательный ученый и замечательный человек, для которого переход от рабочего стола к ораторской трибуне оказывается делом, хотя и непривычным, но естественным.

В образе профессора Полежаева раскрывается основное содержание «Депутата Балтики».

Думается, среди работников кинематографии, театра, литературы, живописи немного найдется людей, способных оспаривать тот несомненный факт, что человек является и должен являться основным предметом советского искусства. Однако гораздо больше окажется таких, которые пытаются выдать за человеческие образы либо тощие и бледные абстракции, либо персонажи, «составленные» из различных «живых», «теплых» и других тому подобных «деталей». Все это суррогаты и имитация. Зрители обнаруживают «мнимость» отдельных этих кукол без особого труда.

И, напротив, зрители с восторгом встречают образ, целостный и монументальный, образ, в котором художник творчески воссоздает одного из замечательных своих современников, образ, способный потрясти, увлечь, стать близким, родным.

Победа авторов «Депутата Балтики» основывается прежде всего на том, что они создали такой образ—целостный, монументальный, потрясающий и увлекающий зрителя, становящийся ему близким и родным.

Наш зритель уже, разумеется, встречался с созданными нашей кинематографией глубоко познавательными образами большой воспитательной силы. Таков был прежде всего замечательный образ Чапаева. Однако герой фильма А. Зархи и И. Хейфица имеет некоторые отличительные, особые черты.

Герой «Депутата Балтики» — не победоносный полководец, не отважный исследователь Арктики, не смелый летчик. Он мирный профессор ботаники, казалось бы, уже слишком слабый и старый для подвигов и героических поступков, проводящий все время за рабочим столом или на профессорской кафедре.

И однако же эта старость нас волнует и трогает. Этот старый ученый поражает нас, вызывает глубокое уважение и глубокую любовь к себе. Образ Полежаева — образ величественный и обаятельный.

«Мирность» Полежаева здесь подчеркнута совсем не ради того, чтобы снизить другие героические образы. Мы хотели лишь указать на то, как сужают некоторые критики понятие героизма, допуская его лишь для людей определенных профессий. «Депутат Балтики» с неоспоримой ясностью свидетельствует о том, что героизм советских людей не ограничивается никакими «профессиональными» рамками.

Наша критика бывает в достаточной мере несправедливой по отношению к сценаристам. Их почти всегда вспоминают, когда фильм оказывается неудачным. При удаче же имена их произносятся недостаточно часто. Между тем хотя бы опыт фильма «Мы из Кронштадта», фильма, в котором значительность роли сценариста несомненна, мог бы нас научить быть более внимательными и справедливыми и к авторам других сценариев.

Известно, что либретто Л. Рахманова было подвергнуто значительной переработке (авторы сценария Л. Рахманов, Д. Дэль, А. Зархи и И. Хейфиц). Однако с самого начала в нем имелись очертания того образа, который составил содержание фильма, определил его значительность.

Полежаев — личность выдающаяся. Поэтому то, что происходит со старым профессором, нельзя свести только к теме «перестройки интеллигенции». Полежаев занял твердую и определенную позицию еще до того, как началось действие фильма.

Это становится нам ясным после первого появления Полежаева на экране.

Б А Л Т И К И“

Матрос Куприянов является на квартиру Полежаева с обыском. Куприянову неизвестно, что за человек хозяин квартиры. Куприянов недоверчив и суров. Кроме того он неловок и нечаянным движением сбрасывает на пол рукопись только что оконченной ученым книги.

Разумеется, у профессора ни на минуту не появляется обывательский испуг и брюзжание. С другой стороны, всякое «интеллигентское» самоуничижение ему чуждо. Он относится к приходу матросов настолько просто и деловито («Обыскивайтэ, что же вы. Время-то, время ведь идет!»), что поражает этим даже и Куприянова. Первая же встреча с Полежаевым внушила большевику-матросу глубокое и прочное уважение к ученому.

Однако вместе с Куприяновым покоренным оказывается и зритель. От кадра к кадру, от эпизода к эпизоду увеличивается близость между героем фильма и зрителем. Великий ученый, нимало не теряя в своей значительности, оказывается «своим», близким, дорогим.

Как же достигают этого режиссеры и актер Черкасов, исполнитель роли профессора Полежаева?

Показать на экране образы великих ученых и художников —очень нелегкое дело. Мы помним странного Пушкина из картины «Поэт и царь», сочиняющего стихи в обстоятельствах, мало для того подходящих.

Для ученых имеется особый «приемчик». Их изображают обычно рассеянными и чудаками. Зритель должен поверить автору, что этот смешной и неаккуратный старик за пределами произведения совершает какие-то великие дела.

Образ Полежаева лишен всяких признаков такого «утепления» и «оживления». Обаяние Полежаева — это обаяние замечательной человеческой личности.

И несомненно, ограниченные и благопристойные коллеги Полежаева в глубине души всегда считали его чудаком и человеком со странностями. Но эта «точка зрения» ни на минуту не становится точкой зрения советского зрителя. Он понимает, что обыватели от науки не могли бы иначе относиться к большому ученому и большому человеку, отметавшему все условности буржуазного общества.

„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. Н. Черкасов в роли проф. Полежаева

Основной чертой Полежаева является именно эта прямота суждений, абсолютная прямолинейность и последовательность, способность давать оценки, схватывающие самое существенное в предмете, горячее и искреннее отношение к людям.

Каждый поступок старого профессора обнаруживает его глубокую и гордую уверенность в себе, в правоте своего дела, в значении этого дела для всего человечества.

Так играет Полежаева Н. Черкасов, такой замечательный по своей целостности и обаятельности образ он создает.

Все поведение Полежаева, все поступки его, определяющие движение сюжета, подкреплены тончайшей игрой интонаций и жестов. Взгляд в зеркало и поправленная борода после разговора с Лениным по телефону, старческий высокий голос, гневные интонации во время разговора с Воробьевым в передней, вдевание нитки в иголку, детски радостное восклицание при появлении электрического света, туфли, надеваемые на ходу,— нет, невозможно перечислить и половины всех этих «мелочей», так блестяще найденных актером, «мелочей», придающих образу Полежаева жизненную полноту, «мелочей», лишенных всякого следа искусственной «теплоты», искусственного «оживления».

Обращается ли Полежаев к революционным матросам с прекрасным словом «товарищи», остается ли он один в кабинете, охваченный внезапным приступом тоски и ощущением одиночества, выгоняет ли он с гневом студентов-меньшевиков, играет ли на рояле в четыре руки со своей женой, постоянно мы ощущаем его прекрасную цельную человеческую индивидуальность, проявляющую себя свободно и непосредственно в каждом движении и каждом слове.

Актер ни на минуту не теряется среди мелочей. С замечательным талантом он формирует из них образ — ясный и монолитный. Выразительность образа профессора основана не на внешней гротесковой остроте, а на глубоком раскрытии человеческого характера.

Надо однако сказать, что образ Полежаева не является частной удачей актера. Стиль игры Черкасова соответствует стилю всего фильма.

Именно поэтому так радует победа «Депутата Балтики». Талантливый актер Черкасов встал в один ряд с Б. Бабочкиным и Б. Чирковым. Талантливые режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц встали в один ряд с лучшими работниками советской кинематографии.

Это особенно радостно потому, что предыдущие работы А. Зархи и И. Хейфица заставляли серьезно тревожиться за судьбу этих талантливых режиссеров. Последняя их работа «Горячие денечки» была фильмом пустым и бессодержательным, выполненным с той внешней слаженностью и гладкостью, которые заставляют говорить не о блеске, а о лаке.

В новом фильме, к счастью, нет ничего от «стиля» «Горячих денечков». «Депутат Балтики» — это серьезное и глубокое произведение искусства, рассказывающее о важных и сложных вещах. Этот рассказ отмечен той жизненной полнотой, всесторонностью изображения, о которой мы уже упоминали, говоря об исполнении Черкасовым роли Полежаева, и которая, как нам кажется, является чертой, во многом определяющей стиль фильма.

В каждой почти сцене кроме основных событий, составляющих сюжет фильма, происходит множество мелочей, не имеющих прямого отношения к совершающемуся и, казалось бы, не являющихся необходимыми для раскрытия центрального конфликта. Однако эти мелочи — эти движения невзначай, эти слова, сказанные в сторону,—и придают изображению большую и важную жизненную полноту и естественность.

Комиссар Бочаров диктует приказ о закрытии буржуазных газет за помещение клеветнических статей о Полежаеве. Этот эпизод имеет важное значение, он необходим в фильме. Но в то же самое время Бочаров разговаривает с матросом, пришедшим просить агитатора; в то же самое время он дает указания машинистке; в то же самое время ему курьерша приносит стакан чаю, и он, отпив глоток, восклицает с радостным удивлением: «О! С сахаром!»

Полежаев болен, плохо чувствует себя; доктор запретил ему выходить из дома. Тем не менее профессор все же хочет ехать в Петросовет, куда его выбрали своим делегатом балтийские моряки и где он собирается выступить с речью. Это также очень важная сцена — она также необходима для раскрытия замысла авторов. Но в то же самое время происходит смешная перебранка между доктором и ученым. В то же самое время Мария Александровна Полежаева неловко кладет в руку доктора плату за визит, и тот отмахивается: «Он даже не дал себя осмотреть!» В то же самое время доктор вкладывает себе вату в уши, чтобы не простудиться, а Бочаров спорит с Полежаевым, доказывая недопустимость поездки в Петросовет.

Небольшой эпизод, наряду с событиями, важными и существенными, содержит множество важных мелочей человеческого поведения.

Примеры можно было бы множить и множить. Мария Александровна на лестнице. Ее вскрик «Викентий!» и гулкий стук двери, захлопывающейся где-то внизу... Бочаров при входе в университет, мимоходом бросающий швейцару слова укоризны... Малый, стянувший на вокзале у Бочарова чайник... Разумеется, рассказ о профессоре Полежаеве мог и не содержать всех этих деталей. Но если бы не было их в фильме, фильм был бы беднее, суше, люди, действующие в нем, не были бы зрителю так близки, не были бы так ощутимы, так конкретны.

Надо сказать, что работа звукооператора также полностью входит в общий стиль картины. Более того, работа А. Шаргородского в некоторых других фильмах («Семеро смелых», например) позволяет нам заключить, что стремление к естественности, к «обыденному говору», к полноте выражения составляет индивидуальность этого способного звукооператора.

Разумеется, это привлечение множества мелочей, это обилие черточек, мимолетных, но характерных, могло бы сделать фильм вялым и плоским, загромоздить ненужными деталями, в которых безнадежно завязло бы, потерялось бы действие. Этого не произошло однако в «Депутате Балтики». Мелочи не заслонили ни на минуту основной конфликт фильма. Фильм развертывается напряженно, он полон драматизма.

Что же составляет конфликт «Депутата Балтики»? Мы уже говорили, что это не конфликт между героем и современностью, что перед великим ученым не возникала «проблема перестройки», что революцию он принял решительно и безоговорочно.

Драматизм фильма — это драматизм преодоления одиночества. Одиночество это возникает в спорах с Воробьевым — любимым учеником, самым близким человеком в течение пятнадцати лет. Одиночество усиливается в университетских сценах — демонстративный уход студентов, иронические усмешки ученых «коллег». Одиночество достигает апогея в вечер дня рождения Полежаева, когда обнаруживается, что ни один из обычных посетителей, приходивших сюда из года в год, не захотел поздравить

„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. На фото арт. Н. Черкасов в роли проф. Полежаева и засл. арт. М. Домашева в роли Марии Александровны

„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. А. Мельников в роли Куприянова и арт. О. Жаков в роли Воробьева

старика; когда происходит страшный последний разговор с Воробьевым и Полежаев убеждается в том, что даже самый близкий любимый его ученик— пошляк и контрреволюционный обыватель, никогда не понимавший его, считавший великого ученого «чудаком».

В этот момент в голосе Полежаева начинают звучать подлинно трагические ноты. В этот момент он понимает, что он был одинок всю жизнь. Подлинный трагизм наполняет последующие сцены, изображающие подавленных, растерянных стариков Полежаевых, старающихся утешить друг друга, ученого, убежавшего в свой кабинет, чтобы скрыть подступающие к горлу слезы, Полежаевых, играющих «Елку» Ребикова в четыре руки.

В этих сценах мастерство актеров и режиссеров обнаруживает себя с наибольшей силой. Эти «камерные» сцены потрясают зрителя. Старенький платок жены лежит на плече Полежаева, как плащ трагического героя.

Но сразу же начинается преодоление, ликвидация одиночества. Одиночество слабеет уже с приходом Бочарова. Радость и дружбу вносит в квартиру Полежаева этот «старый студент», бывший ссыльный, большевик и комиссар. Окончательно же одиночество исчезает после телефонного звонка В. И. Ленина. Исчезает для того, чтобы не возвращаться. С этой минуты Полежаев начинает полностью чувствовать и понимать, каким бережным и чутким вниманием большевистской партии он окружен, как велико уважение и любовь народных масс к науке и к людям науки.

Бывшие «друзья» профессора еще успевают нанести ему удар. Исчезновение рукописи из типографии, угроза уничтожения ее тем же Воробьевым (вспомним, с каким возмущением он подбирал в начале фильма рукопись, сброшенную на пол неловким движением Куприянова) наносят непоправимый, быть может, урон слабому здоровью старого ученого. Но победа за ним — победа и моральная и физическая.

Так раскрывается основная тема «Депутата Балтики» — тема дружбы, кровной, неразрывной дружбы науки и революции.

Эта тема возникает еще в первых кадрах фильма. Она проявляет себя в отношении матроса Куприянова к старому профессору, в эпизоде на корабле, в сцене «зачета» Бочарова. Но полностью эта тема раскрывается именно тогда, когда революция устами своего вождя навсегда уничтожает одиночество, на которое было суждено в буржуазном обществе гениальный ученый.

В части, изображающей Петросовет, есть замечательный кадр. Старый профессор вместе со своей женой спускается по ступеням. Его окружают восторженные солдаты. Приветственные возгласы несутся ему навстречу. Этот кадр как бы дает формулу, квинт-эссенцию идеи фильма.

И вслед за этим — заключительная речь Полежаева, обращенная к революционным отрядам, уходящим на фронт драться с немцами и белогвардейцами, защищать от них Красный Питер, и, наконец, заключительная сцена — сцена прощания ученого с Бочаровым и Куприяновым, также отправляющимися на фронт, сцена, полная сдержанной печали, прикрытой ничего не значащими шутками.

Революция является как бы вторым, коллективным героем фильма. Хотя фильм показывает преимущественно заботу революции о профессоре Полежаеве, мы ни на минуту не перестаем чувствовать великое многообразие ее дел, ни на минуту не перестаем слышать мощное биение ее пульса. Даже мимолетная реплика Куприянова, отказывающегося зайти к Полежаеву, говорит о том, как много разных забот имеется у революционного моряка.

Места Бочарова, которого играет замечательный актер Б. Ливанов, и Куприянова, роль которого отлично исполняет актер А. Мельников, очень правильно определены в фильме. Они, как и Мария Александровна, которую с большим тактом играет засл. арт. М. Домашева (впрочем, в «Депутате Балтики» эпизодические роли отлично исполнены), являются образами второго плана. Они раскрыты, главным образом, с точки зрения их отношения к Полежаеву, но в то же время—это образы, живущие полноценной и самостоятельной жизнью. Именно эта соподчиненность действующих лиц, это чувство удельного веса каждого персонажа и каждой сцены по отношению к общему замыслу во многом и определило цельность и стройность фильма. Полноценные и обаятельные люди революции окружают профессора. Мы понимаем, что Бочаров и Куприянов могли по-настоящему охранять профессора, могли дать ему почувствовать всю силу любви народа к своим гениям.

Выразительность «Депутата Балтики» основана не на внешней остроте зрения, а на подлинной художнической наблюдательности, на понимании человеческой психологии, на понимании сложности великих процессов современности.

«Депутат Балтики» — серьезное и глубокое произведение. Именно поэтому фильм имеет острую политическую направленность; поэтому так злободневно звучит речь Полежаева; поэтому с таким волнением наблюдает зритель за отправкой революционных отрядов на фронт против немецких интервентов.

«Депутат Балтики» сочетает глубину и жизненность образов с злободневностью в самом лучшем смысле этого слова. Это— признак подлинно полноценных произведений искусства. Фильму А. Зархи и И. Хейфица обеспечена хорошая и долгая жизнь.

ФИЛЬМ О МОЛОДОСТИ

И. ВАЙСФЕЛЬД

Полежаев «Депутата Балтики» замечателен тем, что этот образ продолжает традицию мировой литературы.

Всем нам близки и дороги Кола Брюньон Ромен Роллана, Дядя Бенжамен Клода Тилье, Тиль Уленшпигель Шарль де-Костра, Пантагрюэль Рабле и т. д.

Кола — образ яркого, живого, искрящегося остроумием, уверенного в себе человека, который побеждает трагическое начало оружием жизнеутверждения, полноты мироощущения, веры в неясное, но светлое будущее [1].

Ведь Тиль Уленшпигель, Кола Брюньон—это живое сегодня. Это образы людей, полярно противоположных тому, что культивирует современный фашистский каннибализм, — солдатчине, казарменности, нивелировке человека, презрению к живому многообразию человеческих устремлений. Кола — это тема неиссякаемой юности, тема грядущего, тема полноты мироощущения, жизнеутверждающего начала. Это — оптимизм, чуждый лакировке.

Вспомним Кола, оправившегося от чумы, к которому пришел его ученик Робинэ, принесший ему обгорелую фигуру Магдалины — единственное, что осталось от скульптурных творений Кола.

«И я был так взволнован, что я (а на это меня не подвинули ни смерть моей старухи, ни болезнь моей Глоди, ни мое разорение и разгром моих работ), что я заплакал.

И, целуя Магдалину и Робинэ, я вспомнил про второго и спросил: «А что Канья?» Робинэ ответил: «Он от горя умер». Я опустился на колени посреди дороги, поцеловал землю и сказал: «Спасибо, мальчик». И взглянув на Робинэ, сжимавшего статую в своих раненых руках, я сказал небесам, указывая на него:

— Вот лучшее из моих работ: души, изваянные мною. Их у меня не отнимут. Сожгите все до тла! Душа цела».

Так тема глубочайшей трагедии Кола «снимается» новой темой — темой веры в «души, мною изваянные», в будущее, которое воссоздаст его творение. «Я знаю отлично, — говорит Кола, — что на смену одному ушедшему приходят трое, что «лес, из которого вытесывают галльских молодчиков, растет все такой же частый, прямой и пышный... Так будем же свободны, французский народ благородный, а наших господ пусть чорт заберет! Моя земля и я друг с другом дружны, друг другу нужны».

Трагическое уступает место жизнеутверждению. Так и в Полежаеве трагическая тема сменяется новой, вселяющей уверенность, бодрость, веру в будущее.

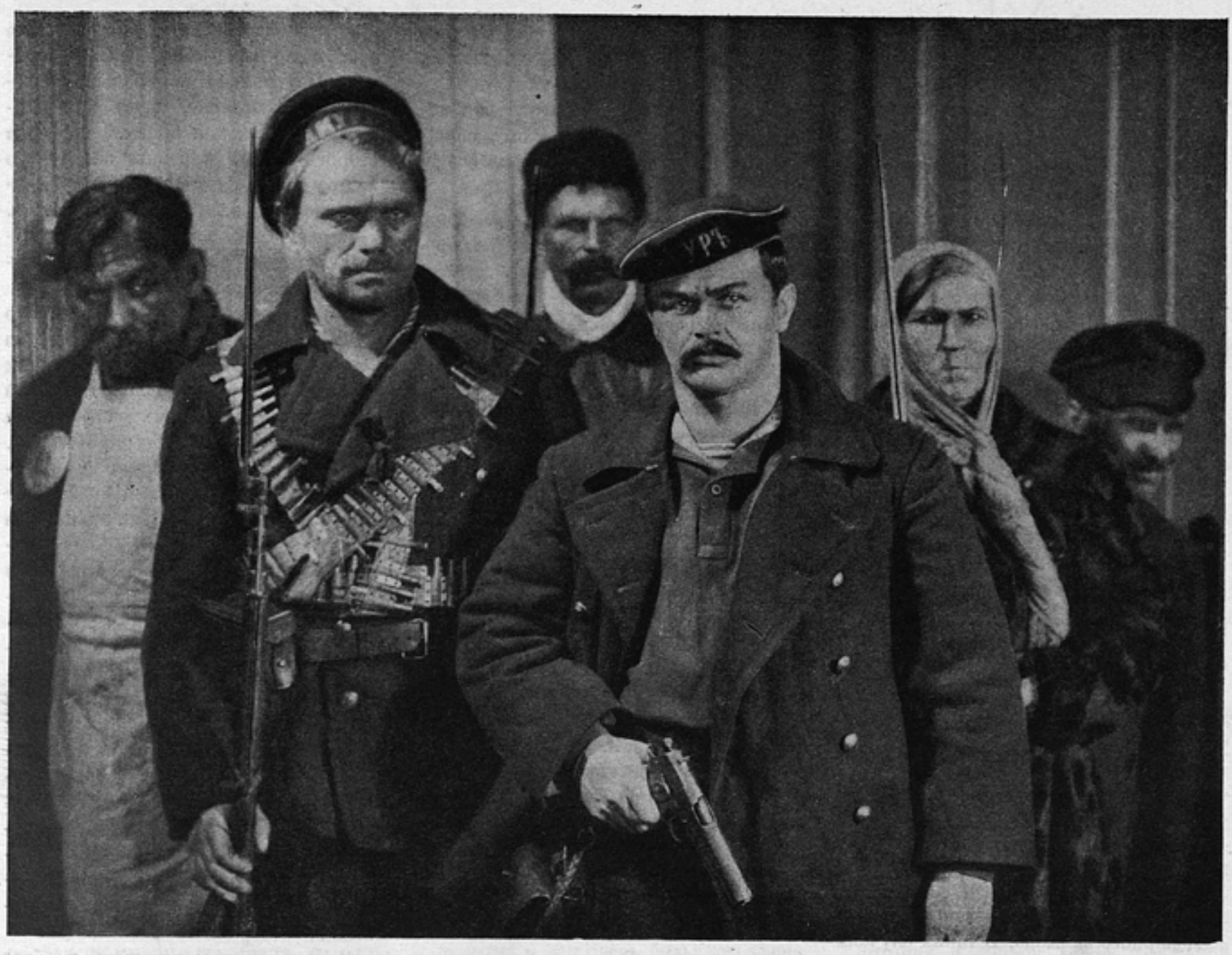
Вся драматургия «Депутата Балтики» концентрируется на одном образе — образе Полежаева. Не случайно романическая линия взаимоотношений Воробьева выпала из сценария. Драматургия картины приобрела чистоту и последовательность. После «Чапаева» — это первая попытка подчинить драматургическое развитие вещи динамике развития центрального образа. Радостно начало «Депутата Балтики»: профессор закончил свою работу. Возбужденный успехом, он идет в университет приглашать своих коллег на празднование дня своего рождения, оживленный, входит в аудиторию принимать зачеты от своих учеников, удовлетворенный, предвидит успех своей статьи о свершившейся революции. И здесь начинается конфликтная линия: коллеги встречают Полежаева недоверием и враждебностью, меньшевики-студенты устраивают обструкцию на зачете, потерян общий язык с учеником Воробьевым, празднование дня рождения проходит одиноко и грустно в пустынной петербургской квартире. И так до того крупного плана Полежаева, который вызывает аплодисменты всего зала, где он остается один, со слезами на глазах, гордый и непреклонный в своем решении. Он тогда не знал, Дмитрий Илларионович, что это одиночество кажущееся. Наступает новая линия подъема, завершающаяся прощанием с Бочаровым, который идет на фронт сражаться против германских интервентов. Трагическая тема снимается темой жизнеутверждения.

Исчезает кажущееся одиночество. На место Воробьева приходят новые ученики: Бочаров, не забывший Полежаева за время семилетнего одиночества, скромный, вдумчивый и тактичный ученик, друг и руководитель одновременно; приходят матросы, которым он читал лекцию на корабле; вооруженные депутаты Совета, для которых дело Полежаева — государственное дело социалистического правительства. Начинает осуществляться затаенная мечта большого ученого революционера: наука сходит со своего пьедестала и помогает пахарю пахать свои поля. Полежаев не противопоставляет себя революции. Он сразу же ощущает себя хозяином жизни и участником величайшего в истории народного движения (вспомним, хотя бы, как Полежаев шутливо отстраняет Бочарова, нерешительно удерживающего его от поездки на заседание Петроградского совета: «Вот исключат тебя», или то же выступление на Петросовете). Подлинным «брюньонизмом» веет от этого образа. Полежаеву чужда односторонность, он не одержим каким-то одним, понравившимся автору увлечением. Полежаев любит, страдает, ненавидит. Он своеобразен и обаятелен, остроумен и пафосен. Мы верим его слезам, смеемся вместе с ним, разделяем его надежды, переживаем его огорчения.

Но одного существенного был лишен Кола Брюньон. Его учителем была только жизнь, любовь к миру, какие-то будущие последователи, галльский лес, доброе вино и хорошее настроение. Полежаев тоже любит жизнь, любит человека, свои творения, свое чудесное будущее. Но в Октябре Полежаев приобрел не только учеников,—а имя им—матросы, солдаты, рабочие, пахари, подлинные

---

[1] Оставим в стороне позитивные воззрения создателей этих образов (у Шарль де-Костра проскальзывает надклассовое соединение дворянина и крестьянина... но ведь и Гейне представлял себе социализм как «общество иконоборцев», но не это наносное определяет творчество великого поэта).



„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. А. Мельников в роли Куприянова

друзья науки, — Полежаев приобрел нечто большее — учителей, которых не мог иметь и не имел Кола Брюньон. Эти учителя — те же ученики, класс, создающий новую жизнь, большевистская партия, Владимир Ильич.

«Я счастлив быть современником Ленина», — говорит Дмитрий Илларионович. Трагическая тема уступает место симфонии борьбы, побед, завоеваний. В чертах гениального ученого Полежаева мы находим подлинное жизнеутверждение человека, знающего, что такое жизнь, что такое ненависть и борьба.

Роллан, создавая Кола Брюньона, изучал галльский фольклор, и поэтому его герой говорит подлинным народным языком, полным ритма и поэтической гармонии. Если в «Депутате Балтики» не могло быть фольклэра, то имеется всамделишний язык, правдивые ситуации, естественные поступки. Источники этого в том, что авторы картины черпали материал в самой жизни, отталкиваясь от реального исторического материала. Прообраз Полежаева — реальная историческая фигура, открывающая безграничные возможности для художника, обогащающая его творчество. Это и объясняет нам ту естественную тягу, которая наблюдается среди кинематографистов к созданию картин о больших выдающихся характерах, о талантливых и гениальных людях, концентрирующих в себе типические черты эпохи. В. Петров на Ленфильме обращается к Петру I, О. Преображенская и К. Правов—к Степану Разину, Г. Рошаль воспроизводит Домбровского, польского революционера, имя которого написано на знаменах иностранного батальона Мадрида. Художники разных направлений, вне зависимости от жанров, обращаются к характерам великих людей, в них ищут источник для художественного воображения, для создания картин большого политического значения. Вырастает кинематография характеров — искусство, которое аккумулирует в себе заряд большой познавательной силы.

Не случайно из всех зарубежных картин последнего времени внимание советских кинематографистов остановилось на двух — «Вива Вилла» и «Мистер Дидс едет в большой город». И пусть первая из них в значительной степени обесценивается буржуазно-либеральной исторической концепцией, а вторая — духом рузвельтовского мировоззрения, обе они привлекают простотой и мастерством актерского раскрытия больших характеров.

Большой характер необычайно оплодотворяет творческую работу ак-

тера. Накопленный актерский опыт оказывается недостаточным. Актер ищет все новых и новых деталей, черт, нюансов, чтобы донести до зрителя силу, красоту, величие образа.

Черкасов в своей искренней и умной статье (газета «Кино», № 7) рассказывает, как он совместно с режиссерами изучал великих стариков — Вольтера, Дарвина, Толстого, Павлова, изучал быт, практиковался в походке, словом, действительно вживался в образ, «глубоко запавший в сердце».

Актер растет, работая над большим характером. Всегда неудовлетворенный, он находится в состоянии поисков, радуется находкам, огорчается неудачам и, видя свою работу уже на экране, быть может, обнаруживает новые возможности, неиспользованные приемы для более полнокровного раскрытия роли.

Как это не похоже на состояние тех актеров, которым предлагают сценарий с бледными ситуациями и чахоточными образами.

В «Депутате Балтики» актер стремится дорасти до роли, охватить ее вглубь и вширь, и оттого расцветает во всем своем блеске дарование Черкасова, чуткого, тонкого и умного актера, как развернулся в «Чапаеве» талант Бабочкина. И тягостно, бесплодно проходит процесс съемок для актера, возможности которого больше сценарного замысла. В таких случаях на актера возлагается бесплодная надежда, что он «дотянет», «подымет» невыразительный в сценарии образ. Так произошло, например, с Абрикосовым (Этьен в «Зорях Парижа»)— остается неудовлетворенным актер, режиссер, зритель.

«Чапаев» и «Депутат Балтики» образами своих центральных героев показали, какие неисчерпаемые возможности для актера они открывают, создавая полноценный характер.

Так на путях кинематографии характеров усилиями наших выдающихся драматургов и режиссеров создается и актерская кинематография.

Создавая драматургию характеров, искусство кино завоевывает любовь, уважение, признательность актера.

Большие характеры — проблема не только внутрикинематографическая, она обращается непосредственно к широкому зрителю.

Не потому ли картина о беспокойной старости некоего беспокойного ученого разрушила рамки камерной ограниченности и превратилась в сильное и яркое произведение о Великой Пролетарской революции.

Не потому ли историческая картина звучит необычайно современно, и кажется, что она рассказывает и о наших академиках, дающих отставку Воробьевым — Ипатьевым; не потому ли «Депутат Балтики» наполнен той динамической целеустремленностью в развитии действия, которую не могут найти искатели «философского камня» сюжетной кинематографии.

Оказалось, что камерная картина, построенная на психологическом раскрытии характера, разрешает своими средствами общие задачи социалистического реализма.

Кинематография характеров, — а перспективы ее безграничны, — не устраняет другие жанры советского кино, а развивается вместе с ними От «Броненосца Потемкина» к «Мы из Кронштадта» эпопейный жанр продолжает свое развитие, освобождаясь от наносного и случайного, закрепляя свою непреходящую и могучую основу, развивая новые, обогащающие этот жанр черты. Обрисовывая события через столкновения больших человеческих массивов, через контрастные сопоставления явлений нового и старого мира, картины эпопейного жанра также будут доносить до зрителя великие идеи эпохи социализма.

В творческом соревновании различных жанров растет искусство советской кинематографии.

Вполне современно звучит меткое замечание Лафарга о чрезвычайно распространенной среди парижских писателей «очаровательной невинной мании: каждый из них считает себя творцом нового литературного жанра, один — в области лирики, другой — в области романа; каждый называет себя главой какой-нибудь школы и в собственных глазах настолько оригинален, что считает себя антиподом всех своих уважаемых коллег» (П. Лафарг. «Литературно-критические статьи»). Эта «очаровательная мания» у нас была одно время очень распространенной. И сейчас находятся любители навязать каждому новому произведению мандат «этапной картины», чтобы надолго отбить охоту говорить о ней всерьез. «Депутат Балтики» — настолько значительная картина в плане создания кинематографии характеров, что ее можно освободить от навязывания ей канонов и ярлыков, потерявших свой смысл.

Важнее другое: вникнуть в образ Полежаева, разобраться в его характерных особенностях, обобщить наиболее существенное, обнаружить источник того чувства уверенности и радости, которое внушает фильм.

«Депутат Балтики» — большое и запоминающееся событие в жизни советского искусства.

ЗДРАВСТВУЙТЕ, ПРОФЕССОР ПОЛЕЖАЕВ

С. ЦИМБАЛ

По поводу последней работы киностудии Ленфильм — «Депутат Балтики» в постановке режиссеров Хейфица и Зархи несомненно возникнут оживленные творческие споры. Принципиальный интерес картины повышается тем обстоятельством, что в самой основе ее лежит новаторская попытка создать героическую эпопею о первом советском ученом, радостно и мужественно вступившем в строй бойцов революции без внешних аксессуаров героического эпоса, на приемах камерной кинематографии, кинематографии человеческих чувств и детальных человеческих характеристик. Успех авторов картины в большой степени определяется тем, что картина снималась по сценарию, последовательно и кинематографически задуманному, по сценарию, в котором уже было заложено кинематографически - конкретное существо будущего фильма.

Так от мысли сценариста, от сильного и свежего разбега его творческой фантазии родилась киноповесть о человеке, пришедшем в грозные и трудные дни Октября к полному и безотносительному приятию всего того нового, а для него, быть может, и неожиданного, что было принесено в жизнь Великим Октябрьским переворотом. Так в результате глубокого и взволнованного изучения одного частного человеческого характера родилась героическая эпопея о людях мысли и знания, сумевших сломить барьеры, искусственно воздвигнутые врагами революции между ними и победоносным трудовым народом, начинавшим строить свое социалистическое государство.

Об этой картине нужно говорить именно потому, что самая мысль ее заключает в себе существо подлинного творческого экспериментаторства. Картину, посвященную памяти великого ученого К. А. Тимирязева, согласно кинематографической традиции, можно было бы строить на мотивах внутренних раздумий и мучительных колебаний, которые переживал ученый прежде, чем решительно встать под знамена советской власти. И как раз настоящее, а не выдуманное и показное новаторство фильма заключается в том, что эта традиция авторами картины сломлена. Основание для такого поворота темы дал прежде всего либреттист картины Леонид Рахманов, и его успех, успех центрального кинематографического замысла ни в какой мере не может быть преуменьшен.

Вторая новаторская особенность картины заключается в том, что профессор Полежаев, он же Тимирязев, представлен в картине во всей силе, во всем сияющем обличии здорового и полноценного человека. В Полежаеве нет ни на грош того обаятельного инфантилизма, той мелкой и дешевой чудаковатости, которые слишком часто считаются у нас основной чертой ученого человека, ушедшего в далекий и отвлеченный мир знания. Авторам «Депутата Балтики» удалось показать своего профессора Полежаева и как очень большого ученого и мыслителя, и как человека, очень живого, страстно живущего и принимающего жизнь во всем ее многообразии, и во всей ее напряженности, и во всей ее повседневности, как человека, который прежде всего и больше всего принадлежит этой жизни.

Есть, наконец, еще одно обстоятельство, которое заставляет говорить об этой картине несколько иначе, чем это у нас принято. Авторы ее, молодые ленинградские режиссеры, творческая дорога которых была и неровной и в конце концов неопределенной. Видимо, мастера кинематографии должны раньше или позже определить свой творческий, условно говоря, жанр. Я не могу себе представить, чтобы режиссеры с одинаковым успехом делали картины любого типа и на любую тему. Думаю, что этот жанр и эта своя тема режиссерами Хейфицем и Зархи до «Депутата Балтики» найдены не были. И если сейчас мы можем говорить по праву о том, что основной фонд советской кинематографии обогатился полновесным и очень ярким фильмом, то приписать этот успех мы должны в первую очередь тому обстоятельству, что мысль сценариста нашла своих кинематографических оформителей, а мысль режиссеров получила свою конкретизацию в великолепном актерском ансамбле.

Вот эти черты «Депутата Балтики» обязательно должны быть приняты во внимание при подробном и последовательном разборе картины, а картина в таком разборе нуждается, Именно потому, что она хороша, именно потому, что ей обеспечен горячий и радостный прием зрителей, в ней нужно разобраться, ее нужно внимательно, я бы сказал, не посмотреть, а прочитать.

Настоящая статья вовсе не претендует на роль такого анализа. Это— скорее первые, еще не вполне оформившиеся впечатления. Впечатлению о картине нужно дать отстояться. Я уверен, что картина, как и спектакль, должна получить творческое крещение на зрительской аудитории и только после этого она может стать достоянием исследователя. Вероятно, и самим авторам ее многое станет ясным только после того, как они увидят, что именно и как именно воспринимает в их картине зритель.

Прежде всего в картине превосходно то, что судьба ее центрального образа рассказана авторами очень личным, почти интимным тоном. В самом течении кинематографического действия сказывается судьба целого поколения старых ученых, из которых одни раньше, другие позже, одни просто и легко, а другие с трудностями и раздумием приняли и поняли содержание и исторический смысл Великой социалистической революции. Поэтому повесть о профессоре Полежаеве по-настоящему волнует и убеждает. Полежаев предстает зрителю как фигура, близкая, родная, знакомая, как человек, в делах и судьбах которого заинтересован каждый из нас. Поэтому в картине нет того ложного, мнимого, «историзма», который мог бы отодвинуть все происходящее в ней от сегодняшнего зрителя. Режиссерская манера, в которой поставлена картина,—спокойная и сдержанная,— убедительна прежде всего тем, что

взволнованность постановщиков сопутствует продуманности и рассчитанности каждого кадра. Коль скоро композиционно картина держится на образе самого Полежаева, и этот образ определяет все внутреннее движение и все ее внутреннее богатство, с него мы и начнем.

Роль профессора Полежаева досталась одаренному ленинградскому актеру Черкасову. Ленинградские зрители хорошо помнят и знают творческую биографию этого актера. Превосходный мастер эксцентрического образа, он в свое время выступал на эстраде, с успехом и настоящим юмором воспроизводя кинематографического Пата. На сцене ленинградского Театра юных зрителей он создал чудесный образ Дон-Кихота, образ, который надолго запомнился детворе. В эксцентрическом жесте, в эксцентрической пластике Черкасов, пожалуй, не знает равных. В дальнейшем актер стал работать на академической сцене и здесь показал себя с новой стороны. В сценических образах Черкасова появились довольно сложные психологические оттенки, характерность сказывалась не во внешних чертах персонажа, а в его внутреннем складе, в его внутреннем содержании.

В «Депутате Балтики» Черкасов вспоминает себя, как эксцентрического актера, не возвращается к эксцентрике, а именно вспоминает ее потому, что его Полежаев очень глубок, очень содержателен, очень внутренно наполнен. И для того, чтобы пробраться в глубокую конкретную психологию старого ученого, для того, чтобы с наибольшей детальностью и точностью воспроизвести его отдельные повадки, его привычку особенно небрежно двигаться, особенно легко жестикулировать, оттенки его экспансивной беспокойной речи — для всего этого Черкасов, как техническим инструментом, пользуется своим блестящим мастерством эксцентрического движения.

Вот он носится по огромному университетскому вестибюлю, и фалды его сюртука весело гонятся за ним. Вот он, скорчившись, сидит на самом верху лестницы, и угловатые колени поднимаются чуть ли не выше подбородка. Пристально вглядывается он в зрительный зал, чуть щурится и морщится, удерживает набегающую слезу, и рот его вздрагивает в еле уловимом и мужественном нетерпении.

Есть в образе, нарисованном Черкасовым, та особая и неповторимая суровая нежность, которая отличает людей большой сосредоточенности, душевной дисциплины и силы. Кульминация сценического действия, его перелом наступает в минуту, когда Полежаеву грозит одиночество, когда вчерашние друзья оставляют его, когда темные вражеские взгляды обступают его со всех сторон, не дают ему выйти, не дают ему гордиться своей новой молодостью, молодостью пламенного советского гражданина. После только что прочитанной в матросском кубрике лекции он, счастливый от общения с теми, кому доверено дело революции, возвращается к себе домой, чтобы праздновать день рождения. Ему, конечно, очень больно и чуть-чуть стыдно, что никто не приходит. Ему очень хотелось бы, чтобы все его недавние коллеги и друзья поняли то, что так хорошо понимает он. Но одиночества, изоляции, как постоянных и мучительных спутников бессилия, он не боится, ибо знает, что дело, которому он себя отдает, всегда имело, имеет и будет иметь приверженцев столько, сколько это нужно.

И сила убеждения в профессоре такова, что ему ничто не страшно. Когда появляется его любимый ученик Воробьев, изменивший ему, и не только ему, изменивший правому делу человечества, он готов разыграть комедию. Вместе со старухой женой, он вытаскивает старые котелки, шляпы, пальто и жакетки, украшает ими вешалку, заставляет жену громко играть в соседней комнате вальс и выходит к Воробьеву, уже убежденный в том, что действительно он не один и что если ему приходится прибегать для воздействия на своего бывшего любимца к таким ребяческим способам, то это отнюдь не потому, что он хочет его обмануть, а только потому, что по существу, по смыслу именно так и обстоит дело. Он далеко не один, его любят, его чествуют.

Этот эпизод разыгрывается Черкасовым с настоящей силой, силой трагического актера. Следует оговориться, что под трагическим актером мы должны понимать прежде всего мастера, который способен выступать во всеоружии самых больших и самых сильных внутренних человеческих побуждений. Мы говорим о трагизме не как знаке какой-то катастрофической предрешенности, а как самом резком, как самом открытом и чистом проявлении внутреннего мужества и силы человека. Такой трагизм несомненно в актерском плане Черкасова. За эксцентрической походкой, за неуклюжими и резкими жестами актер бережет поистине огненную душу своего персонажа, мудрое спокойствие, холодную проницательность ученого и горячую, обжигающую страсть человека. Сплетение этих двух противоположных кинематографических стихий рождает неповторимое своеобразие и убедительную свежесть черкасовского Полежаева.

Под гримом Полежаева Черкасова трудно узнать. По существу говоря, это тоже качественно новая особенность работы актера. Мастерство перевоплощения не составляет главной добродетели нашего молодого актерского поколения. У нас принято играть «самого себя». Актер находит свой постоянный типовой характер и чаще всего подыскивает себе роль по образу и подобию своему. Черкасов—один из немногих актеров, который играет людей, разных не только по внешнему облику, но и по существу, и замечательный успех его в картине «Депутат Балтики» объясняется прежде всего и больше всего настоящей актерской самостоятельностью и технической уверенностью, которой недостает многим нашим мастерам. И если в этом смысле к нему на помощь пришли и блестящее искусство гримера Анджана и тонкая фотография оператора Михаила Каплана, то это в наибольшей степени определяет целостность и единство всех творческих сил, создававших фильм. Успех картины в целом и успех Черкасова-Полежаева — прежде всего и больше всего успех широко задуманного и точно разработанного характера.

Черкасов, как актер, мыслит актерскими понятиями. Мы немножко отвыкли от этого. Теперь чаще приходится встречаться с актерами, которые считают ниже своего достоинства начинать с внешнего облика, с разработки движения, манеры говорить своего персонажа. С гораздо большей охотой они обнаруживают блистательное проникновение во всякого рода «вспомогательные» материалы. Здесь и чтение газет соответствующей эпохи и экскурсии в музеи и многие другие, в высшей степени полезные начинания, обязательные, вообще говоря, для актера, как для культурного человека, но отнюдь не решающие готовности актера к работе. Черкасов пошел по, казалось бы, более внешнему пути. Он, видимо, интересовался тем, что может непосредственно интересовать мастера - актера. Он наблюдал жест, острый и неповторимый, и за этим жестом видел живого и сложного человека. Он изучал особый, ни на что не похожий профессорский говор и в этом говоре слышал

своеобразие полежаевской мысли. Иначе говоря, Полежаев сложился в сознании Черкасова из актерских элементов и поэтому вырос в фигуру удивительной и редкой конкретности и типичности. В нем легко узнать многих, и все-таки он единственный и непохожий на всех. Он бесконечно знаком каждому из нас и вместе с тем он поразительно нов!

В этом Черкасову помогли в первую очередь режиссеры, и помогли тем, что поставили этого необыкновенного человека, этого замечательного ученого в простейшие и привычнейшие условия. Полежаева - Черкасова окружают аксессуары повседневного и трудного быта первых дней революции. Режиссеры показали настоящий кинематографический такт и умение последовательно мыслить в том, что все эти качества Полежаева не превращены ими в аттракцион, за которым обычно скрывается мелкое смакование неких комических несоответствий, свойственных кинематографической буффонаде,—несоответствие костюма и фигуры человека, несоответствие роста, очень высокого и голоса, очень тонкого и т. д.

Зархи и Хейфиц избежали этого, на протяжении всего фильма сохранив высокое уважение и взволнованное отношение к своему персонажу. Они его по-настоящему уважают даже тогда, когда у Полежаева неожиданно срывается голос и он от волнения начинает говорить почти писклявым и смешным голосом. Они его уважают и принимают целиком и полностью со всеми его высокими человеческими качествами, со всеми его неизбежными человеческими странностями. Они слишком чтут в Полежаеве главное, чтоб не замечать в нем второстепенного. И потому они считают себя обязанными представить Полежаева зрителю во всей сложности, многогранности и своеобразии его характера.

Но человеческий характер в кинофильме вырастает из его соприкосновения с другими характерами, и выбор этих других характеров в конечном счете и решает удачу или неудачу сценария.

«Депутат Балтики» в этом отношении превосходен. Люди, рядом с которыми поставлен Полежаев, не только помогают его раскрытию, но и сами по себе характерны и остры. В этой значительности и неслучайности персонажей картины, окружающих Полежаева, есть особая убедительность еще и потому, что поведение Полежаева с каждым из них раскрывает его с новой стороны и раскрывает как человека большой внутренней принципиальности и твердости. Так надо было показать жену профессора, мягкость и чистота которой отражают внутреннюю жизнь самого Полежаева. Засл. арт. М. П. Домашева достигает этого удивительно скромными изобразительными сред-

---

„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото засл. арт. Б. Ливанов в роли Бочарова и арт. А. Мельников в роли Куприянова

ствами. На протяжении всей картины она действует бесшумно и незаметно, и вместе с тем благородство созданного ею образа усиливает симпатии зрителей к старому профессору. Большевик Бочаров (засл. арт. Борис Ливанов), матрос, депутаты Петроградского совета, люди, к которым пришел Полежаев,— все вместе и каждый в отдельности обогащают характер Полежаева и обнажают в нем новые грани его ума и чувства.

Сильная и яркая фигура матроса в исполнении арт. Мельникова в этом отношении особенно показательна. Мельников рисует своего матроса со смелостью мастера. И в том, как держится актер с Полежаевым, во всей его повадке дается огромное человеческое уважение к Полежаеву.

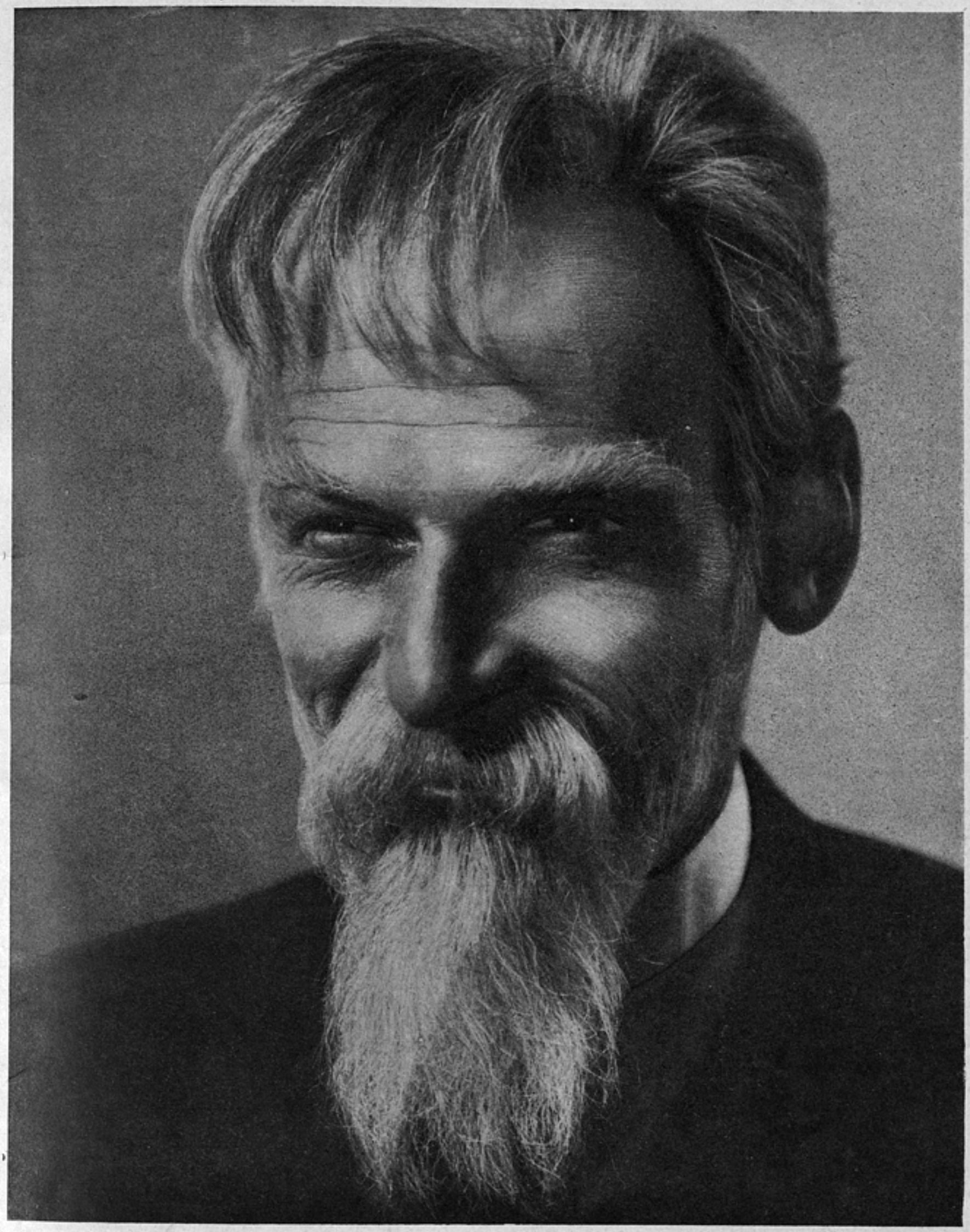
Так складывается характер всей картины в целом—картины, в которой огромная и всеобъемлющая тема революции раскрывается через образ одного человека. Режиссеры должны были найти себя в новом качестве для того, чтобы последовательно провести этот замысел на протяжении всей картины и не увлечься при этом боковыми, непосредственно режиссерскими возможностями, открытыми перед ними. Всякого рода отвлеченная пейзажность, подчеркнутая и демонстративная забота о композиции кадра прозвучала бы в «Депутате Балтики» навязчиво и фальшиво. Известно, что высшее художественное мастерство всегда выражено в предельно простых и ясных формах. Зархи и Хейфиц показали свою профессиональную зрелость в том, как просто, сдержанно и скромно поставлена картина. Только изредка они отдают дань своим режиссерским инстинктам: в затемненных картинах дождливого, взбудораженного Петрограда, в кадрах, в которых дает себя знать обнаженное режиссерское мышление светом и тенями, рисунком мизансцен, углом съемки и прочими аксессуарами кинематографа. Зритель всего этого не должен знать и подозревать. Люди и окружающая их обстановка должны восприниматься ими как неразрывное целое. И те кадры «Депутата», в которых открыто ощущается известная их самоценность и иллюстративность,— а их в картине, к счастью, очень мало, — кажутся лишними и мешающими.

Незадолго до выпуска «Депутата Балтики» мне пришлось высказаться на страницах газеты «Кино» по поводу сценария картины. Расценивая удачу сценаристов, как удачу их центрального замысла, я назвал его опытом утверждения на нашем экране героики мысли, попыткой создания героической эпопеи, в которой ее герой завоевывает зрителей не ратными подвигами, не отвагой и мужеством в борьбе, а ясностью мысли, чистотой ее и внутренней силой. Сейчас можно сказать с уверенностью, что усилиями Л. Рахманова, Д. Дэля, А. Зархи, И. Хейфица, М. Каплана, А. Шаргородского — всего сценарного и постановочного коллектива—этот опыт с успехом осуществлен. И что особенно радостно при этом отметить — в удаче этого опыта одна из первых заслуг принадлежит мастеру — актеру Николаю Черкасову, показавшему себя в фильме художником первой величины. Победа Черкасова—это победа остро мыслящего, активного, ищущего актера, это больше всего и прежде всего—победа над штампом, одержанная верным и могущественным оружием реалистического искусства.

И самое большое достоинство «Депутата Балтики» заключается в том, что по всем своим особенностям, по новизне своего основного замысла фильм двигает вперед дело нашей кинематографии, обогащает ее, подсказывает ей новые возможности.

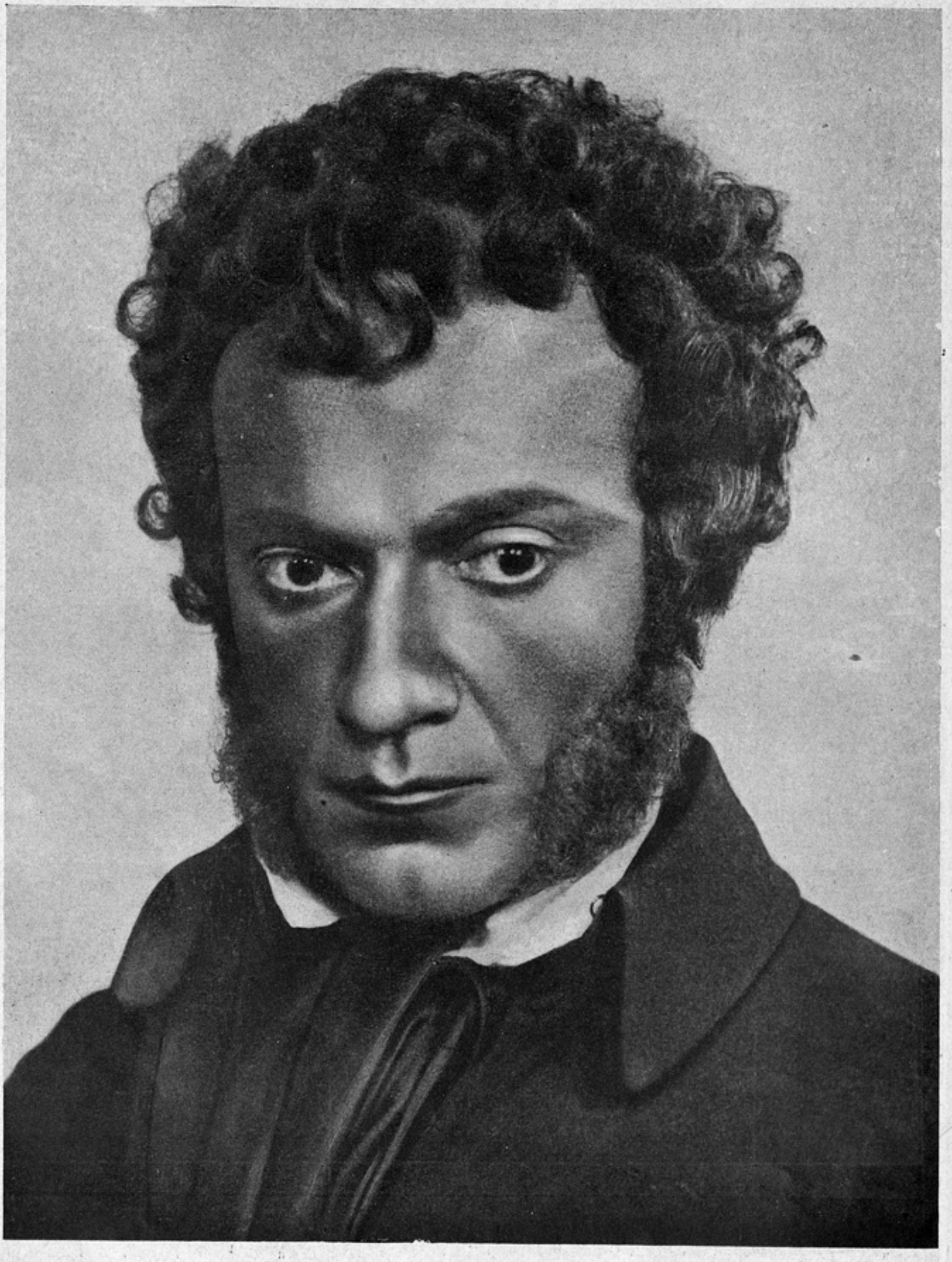
Эту сторону вопроса нужно особо подчеркнуть. «Депутат Балтики» со всей очевидностью показывает, что тематика первых лет революции отнюдь не исчерпана нашей кинематографией. Более того, ее углубленная художественная разработка сейчас только начинается. И отнюдь не тема «перестройки», как главный источник сюжетной фантазии сценаристов и драматургов, представляется при этом той основой, из которой должны исходить художники в поисках действенных драматических конфликтов, двигающих и утверждающих большие произведения искусства. Совсем о другом свидетельствует «Депутат Балтики». Золотой фонд советского художника—люди революции, ее организаторы их рядовые бойцы. Из ушедших героических лет их образы возвращаются в нашу великолепную действительность во всем солнечном блеске своих дел. Профессор Полежаев—Тимирязев—только один из них. Он предстает зрителям в живой и неумирающей своей ненависти к разрушенному миру бесправия и угнетения, в сияющей своей любви к новой жизни и ее людям. И советский зритель активно разделяет с профессором его чувства и чаяния. Как и Полежаев, он с презрением отворачивается от Воробьева (арт. О. Жаков), мерзкого отпрыска псевдо-науки, предающего своего учителя, как и Полежаев, он любит живую жизнь и единственного ее хозяина — многомиллионный народ, в борьбе и напряжении построившего социалистическое государство. И это единство чувств ушедшего в историю человека с людьми, сегодня живущими, работающими и строящими определяет актуальность и остроту исторической, казалось бы, темы «Депутата Балтики». Наибольшей силы своей это единство достигает в заключительных кадрах картины, в которых Полежаев произносит речь в Петроградском совете. Политический пафос Полежаева здесь начинает звучать с предельной силой.

И наша сегодняшняя аудитория вместе с депутатами петроградских рабочих, краснофлотцев и бойцов обороны приветствует профессора, как своего друга и союзника, из ушедших лет протягивающего ей свою мужественную руку.—Здравствуйте, профессор, обращается она к нему просто и взволнованно. И в этом приветствии звучит голос многомиллионного советского народа, хранящего благодарную память о Полежаеве, о Полежаевых, о людях, ушедших, но продолжающих жить и побеждать в удивительных героических делах народа.



„ДЕПУТАТ БАЛТИКИ“

Сценарий Л. Рахманова и Д. Дэля. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Лекфильм. На фото арт. Н. Черкасов в роли проф. Полежаева



„ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ“

Сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна. Режиссер М. Левин. Оператор Н. Ушаков. Ленфильм. На фото арт. Д. Журавлев в роли А. Пушкина

ОБРАЗ ПУШКИНА НА ЭКРАНЕ

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“

С. ГИНЗБУРГ

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“. Сценарий А. Слонимского. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото В. Литовский в роли Пушкина

Создание произведения о великом художнике является, вероятно, одной из самых трудных задач в искусстве. Автору такого произведения надо не только понять образ великого человека, ему надо проникнуться его художническим мироощущением, оказаться в какой-то степени творчески конгениальным ему. И поэтому так мало успешных решений этой задачи, и поэтому так не полон успех двух биографических фильмов, выпущенных к пушкинскому юбилею.

Сценарии М. Блеймана, И. Зильберштейна и А. Слонимского обладали несомненными драматургическими и литературными достоинствами. Профессиональное мастерство режиссеров М. Левина и А. Народицкого было достаточно высоко. Но авторам и того и другого фильма оказался не по плечу образ Пушкина. Образ Пушкина в этих фильмах не полон и обеднен. Зритель уходит с просмотра обеих картин — и «Путешествия в Арзрум» и «Юности поэта» — с чувством некоторой досады. Иного Пушкина представляет себе зритель, более яркого, тонкого и сложного, чем тот, которого он увидел на экране.

Очень разнится драматургия обоих фильмов, и своеобразными и отличными были трудности, стоящие перед каждым из режиссеров.

Сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна является драматургически законченным произведением. Тема кинематографического «Путешествия в Арзрум» — бегство поэта от окружавшей его действительности. Прибегнув к очень спорной гипотезе, авторы сценария попытались истолковать пушкинскую поездку на Кавказ в действующую армию как неудачную попытку бегства за границу. Эта спорная и сомнительная гипотеза не разрушает однако наше представление о великом поэте. Вместе с тем она позволяет придать драматургическую целостность и стройность сценарию, построенному на аморфном, казалось бы, в драматургическом отношении материале. В сценарии все случайные эпизоды пушкинского путешествия оказались осмысленными и драматургически оправданными. Недостаток сценария заключается не в его драматургии. Тема сценария (переакцентированная в фильме режиссером М. Левиным в тему Пушкин - декабрист) не позволила авторам создать достаточно полно образ великого поэта.

Авторы сценария и фильма сумели отобразить николаевскую Россию, гибель участников декабрьского восстания, полицейский гнет. Они не смогли сделать одного — показать величайшего русского поэта Пушкина. Пушкин в сценарии и фильме — это один из вождей декабристов, в удобных случаях читающий стихи. Пушкин-художник из фильма выпал.

Другой недостаток сценария осложнил работу режиссера и явился причиной ряда недостатков фильма. Драматургически законченное произведение — сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна «Путешествие в Арзрум» — показало Пушкина как пассивную фигуру, как человека, судьбами которого полностью распоряжается правительство и который не имеет никаких возможностей для активной борьбы. Пушкин в «Путешествии в Арзрум» М. Левина, М. Блеймана и И. Зильберштейна не совершает никаких поступков. И поэтому так трудно было талантливому артисту Журавлеву создать образ Пушкина, и этим объясняется его неудача. Журавлеву в фильме нечего играть.

А. Слонимский для своего сценария избрал столь же трудный и мало поддающийся разработке материал. Годы формирования Пушкина — гражданина и поэта — годы его лицейской жизни не содержали таких узловых событий, таких ярких и законченных драматических коллизий, которые позволили бы развернуть какой-то более или менее завершенный сюжет вещи.

«Фактический материал, — писал о своем сценарии А. Слонимский, — беден и недостаточен для того, чтобы воссоздать образ гениального юноши, одаренного «африканским» темпераментом и мощною силою мысли. Но у нас есть лицейские его стихи — и этого, пожалуй, довольно. Присоединяя разрозненные биографические факты лицейского периода к тому, что звучит в лицейских стихах, учитывая при этом позднейшую судьбу Пушкина и проверяя каждую сюжетную ситуацию аналогичными ситуациями его позднейших произведений (ссора Онегина с Ленским, «Барышня-крестьянка), можно угадать за эмоционально-напряженной музыкой лицейского стиха живой образ молодого поэта и живой трепет окружавшей его действительности. Таким именно путем и шел автор сценария. Предлагаемый сценарий — не что иное как инсценировка лицейской лирики Пушкина, ее основных кардинальных мотивов».

Автор сценария слишком скромно изобразил стоявшую перед ним задачу. На самом деле сценарий его является далеко не только инсценировкой лицейской лирики Пушкина, но и интересной попыткой реконструкции биографии юного Пушкина, созданной на основе творчества самого поэта и очень скудных фактических сведений.

Биографический материал не позволил А. Слонимскому пойти по тому же пути, что и М. Блейману и И. Зильберштейну. От домысла ему пришлось отказаться. Поэтому сценарий свой

он построил повествовательно, а не драматургически. Не единая драматическая коллизия была положена в основу вещи, а цепь самостоятельных эпизодов, связанных единством главных действующих лиц. Каждый из этих эпизодов по мысли автора должен был раскрыть отдельные черты образа молодого Пушкина, а сумма этих эпизодов — воссоздать этот образ полностью.

И действительно, А. Слонимскому удалось разрешить свою задачу успешнее, чем авторам «Путешествия в Арзрум». В «Путешествии в Арзрум» Пушкин присутствовал на экране, в «Юности поэта» он—активная, действенная фигура. Но все же и успех А. Слонимского оказался также далеко не полным. Мелки те события, которые изображены в «Юности поэта» (в этом, конечно, нет никакой вины сценариста). Эти события объединены лишь образом Пушкина. Образы остальных лицеистов не развиты, не противопоставлены образу Пушкина. Исключением, пожалуй, является лишь кое-как намеченный автором образ Комовского.

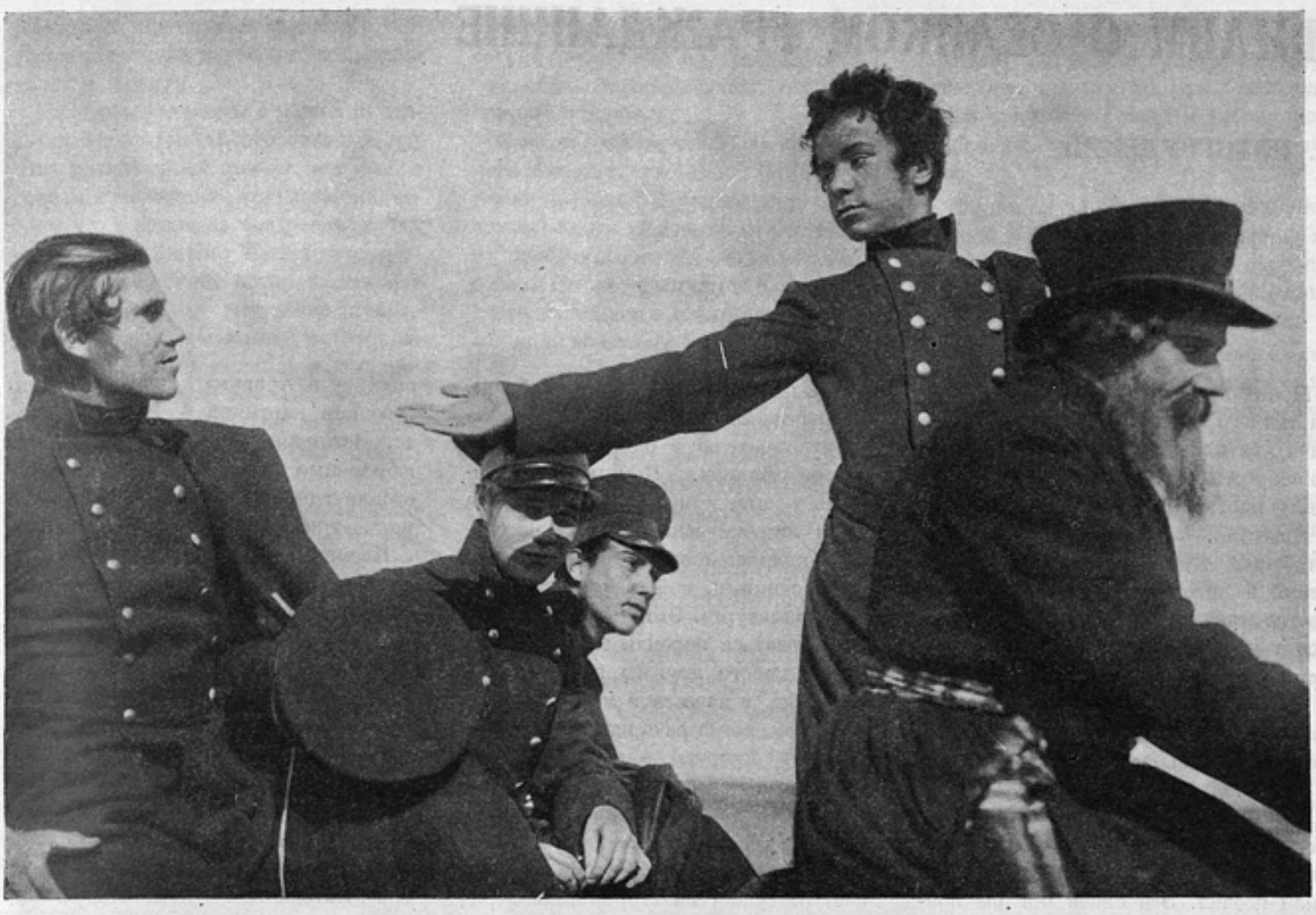
Еще более слабыми оказались «взрослые» действующие лица сценария. Все они эпизодичны в самом плохом смысле этого слова.

Поэтому в сценарии А. Слонимского образ Пушкина оказался в значительной степени изолированным от той среды, в которой вырос поэт и под влиянием которой он развивался. Юный Пушкин в сценарии и в фильме на много голов выше всех окружающих его. Его характер закончен и завершен. Пушкин-лицеист реагирует на события внешнего мира, но они не оказывают влияния на его характер, они не формируют этот характер. В результате создается парадоксальное положение. Сценарий, тщательно воспроизводящий историческую обстановку, изолирует образ Пушкина от окружавшей его среды. Действительность оказывается лишь фоном, на котором показан нам Пушкин лицейских лет. И вот эта законченность и статичность образа молодого Пушкина и недостаточное раскрытие образов тех людей, с которыми он сталкивался, которые так или иначе влияли на его развитие, является самым большим недостатком сценария, в полном объеме сохранившимся в фильме. В фильме мы видим Пушкина, действующего на фоне лицея, но не Пушкина-лицеиста, связанного тысячами уз со своими товарищами. И поэтому образ Пушкина и в этом фильме оказывается обедненным, и поэтому фильм «Юность поэта» не воспроизводит того молодого Пушкина, которого мы любим и знаем.

Режиссеру А. Народицкому и юному актеру Валентину Литовскому, ученику одной из московских школ, удалось очень тактично внешне воспроизвести облик молодого Пушкина. Работа В. Литовского заслу-

„ЮНОСТЬ ПОЭТА“

Сценарий А. Слонимского. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм



„ЮНОСТЬ ПОЭТА“

Сценарий А. Слонимского. Режиссер А. Народицкий. Операторы А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото В. Литовский в роли А. Пушкина

живает всяческих похвал. Это — лучшее, что есть в фильме. В игре юного артиста поражает исключительная свобода жеста, верность и четкость интонаций, полное отсутствие скованности. Литовский-Пушкин прост и естественен. Очевидно, мы имеем дело или с юношей, которому внутренне очень близка та характеристика Пушкина-лицеиста, которая задана сценаристом и режиссером, или же с ярким и талантливым молодым актером. Только в одном случае В. Литовский не справляется с ролью. Ему не удается эпизод, в котором Пушкина, читающего стихи, приветствует Державин. Очевидно, ему нехватает мимических средств. Режиссер в этом месте не показывает лица молодого Пушкина. Здесь аппарат панорамирует на уходящего Державина и вновь возвращается к Пушкину в тот момент, когда он, смущенный и потрясенный вниманием, оказанным ему его великим предшественником, выбегает из зала.

Образ молодого Пушкина является несомненно очень большой удачей и сценариста, и молодого актера, и режиссера. К сожалению, эта удача является единственной серьезной. Мы уже говорили о том, что сценарный материал не давал возможности режиссеру развернуть образы товарищей Пушкина по лицею. И действительно, зритель, не знающий биографии Пушкина, так ничего и не узнает о его лицейских товарищах — Дельвиге, Кюхельбекере, Пущине, Илличевском, Комовском. Они названы в фильме, показаны, но их образы никак не раскрыты. Они абсолютно безличны, и зритель до самого конца картины путает одного с другим. Примитивно карикатурны граф Разумовский и полковник Фролов. Очень слаба и беспомощна артистка В. Ивашева в роли крепостной актрисы. Ее игра в этой картине еще менее удачна, чем в «Соловье-соловушке».

Оставляет многого желать работа режиссера не только с актером, но и в построениях кадра и монтаже фильма. Эта работа порою небрежна и неряшлива. Одна из основных сцен картины — «Акт» в царскосельском лицее — испорчена музыкальными перебивками, разрушающими чтение стихотворения «Воспоминания о Царском селе». Не сумел режиссер передать мотивы увольнения старого дядьки, улыбающегося при встрече с начальством. Можно перечислить много таких погрешностей, которые вместе взятые снижают впечатление зрителя о фильме.

Режиссер А. Народицкий не добился полной удачи в своей работе над фильмом, посвященным биографии Пушкина, хотя задача его была значительно более легкой, чем та, которая выпала на долю режиссера М. Левина. Левин должен был показать в своем фильме образ гениального художника, а Народицкий же должен был показать лишь проблески гениальности в страстном и порывистом подростке. Самый сценарий А. Слонимского при всех его недостатках давал значительно больше материала для характеристики Пушкина, чем сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна. Однако замысел — показ молодого Пушкина, показ формирования величайшего русского поэта — не был осуществлен полностью ни сценаристом, ни режиссером. Этот замысел еще дожидается своей реализации.

ФИЛЬМ О ВЕЛИКОМ ГРАЖДАНИНЕ

А. НОВОГРУДСКИЙ

Правдиво воплотить в образах экрана живого Пушкина — почетная задача для нашего кинематографического искусства, задача, посильная большому мастеру.

Известно, как мало по-настоящему глубоких художественных произведений в литературе о Пушкине. Известно также, что портрет великого поэта не удавался крупнейшим живописцам.

Глубоко обаятельный облик Пушкина, кажется, требует особенно широкой и яркой палитры красок.

«Я люблю Вас,
Но живого, а не мумию»

писал Маяковский, обращаясь к своему гениальному предшественнику в русской поэзии. Эти слова мог бы повторить каждый из нас. Нам дорог ж и в о й Пушкин. Ничего не может быть отвратительнее, чем снижение и опошление в искусстве этого огромного образа.

Понятны поэтому внимание и интерес, которые привлекают первые (если не считать слабых попыток в немом кино) крупные кинопроизведения о Пушкине. Советская кинематография откликнулась на столетие со дня смерти Пушкина двумя картинами. Одна из них рисует отроческие годы поэта. Другая показывает Пушкина в зрелом возрасте, когда он, вопреки желанию царя, совершил свою знаменитую поездку в Закавказье, на арену русско-турецкой войны.

Фильм «Путешествие в Арзрум» (по сценарию М. Блеймана и И. Зильберштейна, постановка М. Левина) освещает один из ярких эпизодов биографии поэта. Путешествие Пушкина на Кавказ в 1829 г., посещение Грузии, встречи со старыми друзьями в действующей армии, где было немало разжалованных декабристов, оставили глубокий след в жизни и творчестве Пушкина.

В плане сюжетном фильм значительно отличается от одноименного произведения Пушкина. «Путешествие в Арзрум» Пушкина послужило только канвой для сценария. Это обстоятельство (которое указано в подзаголовке сценария) следовало бы, во избежание недоразумений, разъяснить зрителю в одном из первых титров фильма. Помимо пушкинского текста, при создании сценария были широко использованы рассказы современников, материалы эпохи и, наконец, собственные домыслы кинодраматурга. Этот метод, который мог оказаться порочным при экранизации любого другого произведения Пушкина, в известной мере оправдывает себя, когда речь идет о «Путешествии в Арзрум» — путевых записках поэта.

Авторам фильма можно поставить в упрек другое, то, что в их трактовке образа Пушкина великий русский поэт отступает на второй план перед скрытым декабристом.

Разумеется, Пушкин был искренним врагом «закоренелого рабства» и горячим поборником освобождения народа, глубоко прогрессивным поэтом-гражданином в полном смысле этого слова.

Однако не следует забывать, что Пушкин велик и бессмертен, в первую очередь, как гениальный народный поэт, слава и гордость русской литературы.

«Нет нужды преувеличивать революционные заслуги Пушкина, — пишет «Правда» 10 февраля 1937 года.— Его величие заключено в его бессмертных и никем непревзойденных произведениях. Но Пушкин не был бы гениальным поэтом, если бы он не был великим гражданином, не отразил в той или иной мере революционные чаяния своего народа».

Облик Пушкина как величайшего русского народного поэта не нашел достаточного отражения в фильме. Авторы сценария основное внимание устремляют на вскрытие действительных и гипотетических связей Пушкина с остатками движения декабристов.

Это положение можно было бы еще оправдывать, если бы наша страна получила цикл картин о Пушкине, которые в различных планах раскрывали бы перед зрителем жизнь великого поэта. Но, к сожалению (и это уже вина не авторов фильма), «Путешествие в Арзрум» является единственной картиной о Пушкине поэте, которая вышла на экраны в юбилейные дни. Это, естественно, заставляет предъявлять к ней более широкие требования.

Несмотря на это, фильм «Путешествие в Арзрум» представляет бесспорно положительное явление, так как он приближает нас к разрешению творческой задачи огромного масштаба — созданию на экране образа живого Пушкина.

Режиссер Моисей Левин (в прошлом художник) в своей первой постановке показал умение оперировать ответственным историческим материалом. В его работе над пластическим материалом и композицией кадров сквозит большая художественная культура. Экономно используя выразительные средства экрана, не прибегая к дешевым натуралистическим деталям, уверенными штрихами он воссоздает николаевскую эпоху и специфические условия Кавказа того времени.

Может быть, придирчивые критики и найдут какие-нибудь мелкие исторические погрешности в деталях. Но авторам фильма удалось главное: они заставляют зрителя ощутить дух времени.

С большим вкусом введена музыка, помогающая эмоциональному воздействию фильма. Неизгладимое впечатление оставляют замечательные грузинские песни, которые составляют музыкальный фон эпизодов, рисующих пребывание Пушкина на Кавказе.

Можно пожалеть о том, что авторам фильма не удалось найти ясный ритмический рисунок развертывания действия.

Это приводит к тому, что ряд, вообще говоря, неплохих эпизодов во второй половине фильма производит впечатление затянутых. Отказавшись от точного следования пушкинскому тексту, авторы не смогли в то же время добиться четкой драматургической композиции. Видимо, при этом они руководились желанием возможно меньше добавлять художественного

вымысла к тем скупым сведениям, которые сохранила наука о путешествии поэта в Арзрум.

Некоторые моменты в развитии действия недостаточно подготовлены. Глубоко драматичный момент встречи с гробом Грибоедова много теряет оттого, что в одном из предшествующих эпизодов (в диалоге Пушкина с грузинской девушкой) автор заставляет Пушкина как бы внутренне примириться с фактом смерти Грибоедова. Это значительно ослабляет эмоциональное звучание эпизода, которое могло бы перекликаться с не показанным в картине концом самого поэта.

Актер (исполняющий роль Пушкина) Д. Журавлев оказался на высоте своей трудной задачи.

Найдутся, вероятно, зрители, которые будут сетовать по поводу недостаточного портретного сходства загримированного актера с поэтом. Но это не столь существенно. Актер создает верный рисунок образа поэта, согретый большой внутренней теплотой, образ, завоевывающий глубокую симпатию зрителя.

Следует учесть, что образ Пушкина в фильме мало действенен: Пушкин — герой фильма «Путешествие в Арзрум»—почти не совершает поступков в драматургическом смысле этого слова. Он передвигается с места на место, впитывая в себя новые впечатления и по-своему на них реагируя. Тем труднее была задача актера. Почти лишенный активной действенной характеристики, он вынужден был создавать образ средствами мимики и жеста, «играть переживания». Сценарий в данном случае мало помогал актеру.

Особо следует отметить прекрасное чтение пушкинских стихотворных текстов.

Операторская работа (тов. Н. Ушаков) немало помогает стилевому единству фильма. С большим мастерством сняты кавказские пейзажи. Несколько меньше удались оператору портретные крупные планы. Вряд ли следовало средствами света и оптики подчеркивать резкие внешние черты поэта.

Фильм «Путешествие в Арзрум» является первым шагом к созданию на экране образа великого русского поэта. Советский зритель в юбилейные дни тепло встретит этот фильм.

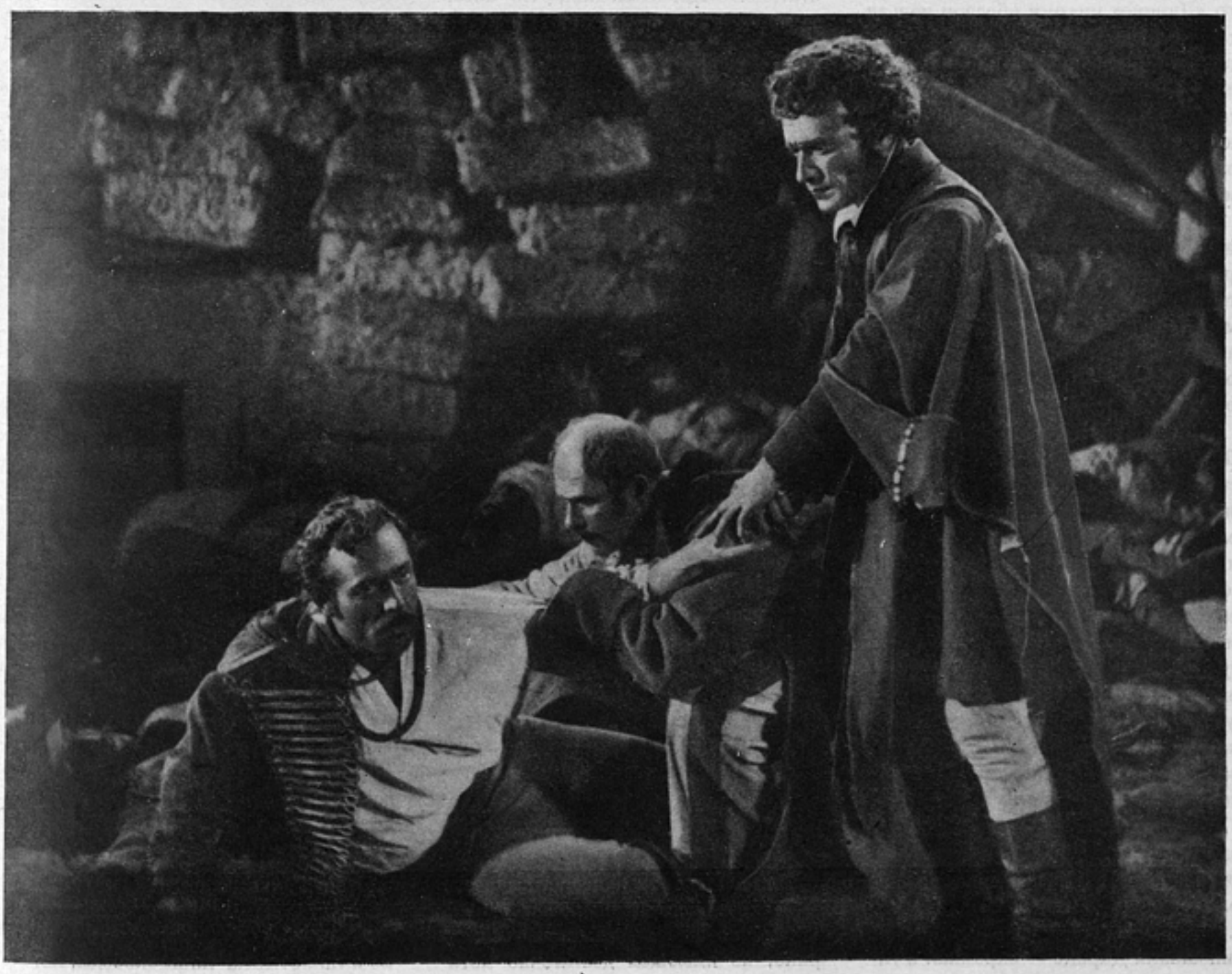
Можно пожелать, чтобы творческий долг советских киноработников по отношению к памяти Пушкина оплачивался бы не только в юбилейные даты.

Фильмы на материале бессмертных произведений Пушкина и его биографии должны планомерно создаваться из года в год.

Любимейший поэт всех народов Советского союза должен занять почетное место на экранах нашей социалистической родины.

„ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ“

Сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна. Режиссер М. Левин. Оператор Н. Ушаков. Ленфильм. На фото арт. Д. Журавлев в роли А. С. Пушкина



„ДАРИКО“

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Фильм Сико Долидзе по заслугам тепло принят и нашей прессой и зрителем.

Фильм посвящен прошлому грузинского народа. Режиссер С. Долидзе, известный своим фильмом «Последние крестоносцы», взял для своей работы красочные страницы истории революционной борьбы грузинского крестьянства против буржуазии и царизма. Тему подсказала история, образы были подсказаны одним из лучших грузинских писателей прошлого века Эгнатэ Ниношвили. Две повести Ниношвили — «Симона» и «Писарь Мосэ» — легли в основу сценария и фильма; использовал Долидзе отчасти мотивы и других произведений Ниношвили. Надо однако сказать, что «Дарико» никоим образом нельзя ставить в ряд кинокартин, являющихся прямой экранизацией классических произведений. Уместнее сопоставить «Дарико» с таким фильмом, как «Петербургская ночь», который создан по мотивам ряда произведений, ряда образов одного писателя.

В Гурии бытует дает народное сказание о женщине-крестьянке, пошедшей против князей-помещиков и кулаков — угнетателей крестьянства. Эта легенда вместе с прекрасными образами, созданными Ниношвили, послужила основой для создания фильма «Дарико».

Ближе всего к сюжету и образам «Дарико» повесть «Симона», в которой есть и сама Дарико, есть и ее муж Симона, и его мать, и кулак-угнетатель, и его сын офицер, и представители продажной сельской власти. Но в повести протест против бесконечных и нестерпимых угнетений возникает в сугубо индивидуальном поступке Симона, становящегося разбойником, преследующим богачей. Тут нет еще организации повстанческого движения. Время действия повести не то, что в фильме, — фильм ближе к нашим дням.

Повесть изображает замкнутую трагедию одной семьи, в «Дарико» же личная трагедия перерастает в революционное движение крестьянства. И, наконец, последнее — в повести Ниношвили Дарико — скромная и тихая грузинская девушка, которая тихо переносила все выпавшие на ее долю невзгоды и лишь в конце, когда чаша страданий переполнилась, кончает жизнь самоубийством, бросаясь на дно реки.

В фильме же главная роль предводителя повстанческого отряда отдана Дарико.

Таким образом в данном случае мы имеем не вольное переложение классического произведения, а заимствование сюжетных мотивов и образов для самостоятельного творчества, корни которого уходят, следовательно, глубоко и в классику и в народные сказания.

Сценарий однако не лишен недостатков. Нет сомнения, что автор сразу задумал свою работу как романтическое произведение. Но стилевого единства он не смог добиться: наряду с подлинной прекрасной революционной романтикой — неприкрашенная и шаблонная бытовщина (например, вечеринка в доме Давида или поцелуй Симона и Дарико на улице).

Конечно, о первоначальном сценарии сейчас судить (по самому фильму) трудновато. Даже и для непрофессионала достаточно просмотреть фильм, чтобы убедиться в том, что сценарий подвергался большим доработкам и формировался в процессе работы дополнительно. Следы этих переделок местами выделяются отчетливо, местами они спрятаны поглубже. Но во всяком случае, говоря о сценарии, мы имеем в виду не какие-то первоначальные варианты, а *сценарно-драматургическую основу* самого готового фильма. И вот, беря сценарий «Дарико» в этом его понимании, мы видим в нем недостатки.

Это — недостатки композиции сценария, неровность темпа, драматургические спады, где динамическое действие вдруг уступает место медлительному повествованию.

Это — некоторая поверхностность, схематизм в разработке образов; в особенности это сказалось на образе Дарико, не имеющем достаточно мотивированного роста на протяжении фильма.

Все это тем более досадно, потому что сценарий «Дарико» изобилует прекрасными драматическими и лирическими эпизодами, с успехом реализованными в постановке.

С огромной правдивостью (а простота и несложность сюжета только подчеркивают эту правдивость) рассказывает картина о тяжком гнете, при котором протекала жизнь грузинского крестьянства в те годы. Кулаку Давиду нужен клочок земли, составляющий единственный источник пропитания бедняка Симона. И что же? Достаточно было кулаку пожелать, чтобы тишайшая бедняцкая семья, безропотно мирившаяся со своим тяжелым существованием и находившая всю отраду в крепкой взаимной любви и подлинной семейной дружбе, чтобы эта семья была разгромлена.

Наступление кулака Давида на Симона, в особенности эпизод сговора Давида с писарем Мосэ, изображено ярко и сильно. Нельзя без глубокого волнения следить за тем, как разыгрывается трагедия гибели честной трудовой крестьянской семьи.

Действие еще пока развертывается в рамках семьи, но они уже раздвигаются, и постепенно на экране возникает история возмутительных издевательств и жестокого и тупого произвола. Здесь сценарий (фильм) дал все для обогащения нашей мысли. Свадьба Симона с Дарико — замечательный красочный радостный эпизод, который заставляет зрителя с особенной болью и гневом воспринимать дальнейшее.

С большим волнением смотрит зритель те кадры, в которых Дарико становится на путь восстания, путь борьбы с врагом. И пусть ряд дальнейших сцен, ряд сцен борьбы Дарико и ее отряда не всегда однороден по своему художественному качеству, тем не менее взор зрителя не отрывается от героини фильма.

Если в ряде мест фильм Долидзе не достиг необходимого мастерства и убедительности, то зато есть в фильме и такие места, такие эпизоды, кото-

рые говорят о несомненной талантливости этого мастера. И нельзя не вспомнить эпизод в арестантском вагоне, где под глухой стук колес, уносящих поезд все дальше от родной Грузии, в кругу арестантов старая, седая мать поет умирающему сыну песнь далекого детства, старинную народную колыбельную песню «Нана»...

Все в этом эпизоде прекрасно. Здесь Долидзе поднимается до большого мастерства. По таким эпизодам можно представить, каких успехов добьется этот режиссер, совершенствуя свое мастерство.

А мастерство его — безусловно. Пусть оно не всегда еще отточено, совершенно, но печать этого мастерства на фильме есть. Оно видно хотя бы в том, как умело сохраняет Долидзе в этой глубокой, трагической повести правдивую историческую перспективу. В фильме нет ни тени пессимизма. Не умеряя трагедийности темы, Долидзе вместе с тем не теряет ориентации в этом нагромождении страданий, он правильно указывает путь, выход, и выход этот лежит не в плаче и тоске, не в скорби, сколь скорбно бы ни было прошлое, а в революционном действии, в гневе и ненависти к врагу, в стремлении к его уничтожению.

«Дарико» — один из удачных революционных фильмов, созданных братскими киноорганизациями.

Успех этого фильма—успех не только режиссера, но и работавшего с ним коллектива и в первую очередь композитора заслуженного деятеля искусств Туския и артистов Нуцы Чхеидзе (мать Симона), Ш. Габашидзе (Давид), Жоржолиани (писарь Мосэ) и Тамары Цицишвили (Дарико).

„ДАРИКО“

Режиссер С. Долидзе. Оператор Ш. Апакидзе. Госкинпром Грузии. На фото Т. Цицишвили в роли Дарико

ЛЕНФИЛЬМ В 1937 ГОДУ*

Я. СМИРНОВ

В 1936 г. студия Ленфильм уступила первенство в социалистическом соревновании Мосфильму. Чем можно объяснить, что студия, имеющая высшую награду нашей страны — орден Ленина, потеряла «пальму первенства»? Ответ на этот вопрос интересен не только для работников ленинградской студии,—этот ответ интересен для всех советских кинематографистов.

Работники студии Ленфильм основательно, жестко и самокритично подвели итоги 1936 г. В письме секретарю Центрального комитета и секретарю Ленинградского Обкома и Горкома ВКП(б) тов. Жданову, подписанном всеми творческими работниками и руководителями студии, мы признали, что несмотря на отдельные удачи студии за истекшие два года, вся наша работа в целом была ниже огромных задач, поставленных перед нами партией и правительством. Процент брака был велик. Ряд произведений не заслуживает чести носить марки орденоносного Ленфильма. Самоуспокоенность — злейший враг большевистской работы — проникла в студию, и мы не сумели дать должный отпор некоторому зазнайству и благодушию.

Вот чем объясняются причины прорыва 1936 г. Самоуспокоенность, зазнайство и благодушие привели к тому, что орденоносная студия Ленфильм уступила место Мосфильму, сумевшему в 1936 г. выйти со значительно лучшими результатами работы.

Конечно, и в 1936 г. Ленфильм создал хорошие картины. Об этом свидетельствует, например, и фильм «Депутат Балтики», и фильм «Семеро смелых», и фильм «Подруги». Но хороших картин создано все же недостаточно.

Первая причина заключается в том, что крупные мастера ленинградской студии в течение довольно большого промежутка времени оказались вне производственной работы. Перечисленные мною хорошие картины были созданы новыми, молодыми мастерами, показавшими рост своего мастерства, показавшими, что москвичам придется соревноваться не с узкой группой режиссеров, но с выросшим крепким коллективом. Однако самое отсутствие фильмов, сделанных испытанными ленинградскими режиссерами, конечно, определило в значительной степени производственные итоги этих двух лет.

Второй, не менее существенной причиной, приведшей Ленфильм к итогам этого неудачного для него года, являются нездоровые настроения ряда работников студии. В студии появилась даже некая теория «закономерного чередования» годов провала и годов побед. Появилась, как я уже говорил, самоуспокоенность: сделали, мол, хорошую вещь, значит, можно немного и отдохнуть.

Самой же основной причиной является прорыв на сценарном фронте. Отсутствие сценариев в 1934—1935 гг. привело к создавшемуся положению. Студия потеряла темп в работе. Возникли разговоры о пределе; стали говорить, что снимать можно не больше 3—5 кадров в день. А ведь один из ведущих режиссеров студии тов. М. Козинцев снимает 8—10 кадров в день; а ведь фильм «Депутат Балтики», снятый в очень короткий промежуток времени, блестяще опровергает «эту теорию». Возникла и другая «теория», что монтировать картину в съемочном периоде — нельзя. Все это подтверждает, что элементы благодушия крепко вошли в повседневный быт киностудии.

Почему же появился ряд плохих картин? Мне кажется, что причина этого заложена в том же самом благодушии. Стали думать о том, что можно ослабить требования к тематике фильмов, что можно выпустить ряд проходных, облегченных работ. Так появились такие плохие картины, как «На отдыхе», «Очарованный химик», «Леночка и виноград».

Вместо борьбы за картины с остро политической направленностью появилась болтовня об «академической» студии, задача которой состоит в якобы углубленном раскрытии человеческой психики. Поэтому в студии поднимали на щит такую картину, как «Большие крылья», в которой эти тенденции сказались очень сильно. Копанье в человеческой психике— вот что характерно для тенденций, которые намечались в студии не у одного только талантливого режиссера Дубсона и которые были поддержаны некоторыми ведущими мастерами ленинградского кинофронта. Отсюда очевидно, что прорыв заключается не только в том, что Ленфильм не выполнил производственного плана, но и в том, что нездоровые настроения привели ленинградцев к таким результатам. Но ленинградцы умеют по-большевистски исправлять свои недостатки. Сейчас весь отряд ленинградской кинематографии не сломлен своими неудачами, наоборот, эти неудачи закалили и вооружили его. И поэтому мы в письме к А. А. Жданову заявили: «Указания партийного руководства, суровая критика большевистской печати, требования замечательного нашего советского зрителя помогают нам с новой энергией бороться за передовое место для нашей киностудии, и перед лицом советской общественности мы смело заявляем, что 1937 г. будет для нас годом резкого перелома».

Над чем мы предполагаем работать в 1937 г. ? Основной цикл наших картин, над которыми мы будем работать, связан с показом Октябрьского переворота в Петрограде. Этот цикл складывался из следующих произведений: второй серии трилогии о «Максиме», охватывающей период революционного подъема перед началом капиталистической войны, «Восстания» А. Каплера и «Ноября» Н. Погодина, показывающих события с момента возвращения Ленина из Финляндии в Петроград вплоть до первой годовщины Великой пролетарской социалистической революции.

В этот же цикл входит и третья серия «Максима» — «Выборгская сторона». Сценарий говорит о революционной активности рабочих масс Петрограда, он показывает первые месяцы существования советской власти, строительство советского государственного аппарата.

---

* Обработанная и сокращенная стенограмма выступления директора студии Ленфильм тов. Я. Смирнова на VIII Всесоюзном производственном совещании по плану советской кинематографии.

Во второй раздел нашей работы мы включаем фильмы, отражающие героику первых лет революции и гражданской войны. Сюда относятся следующие произведения: «Друзья» Н. Тихонова и Л. Арнштама, сценарий, описывающий революционную борьбу в своеобразных условиях многонационального Северного Кавказа; фильм о Дальнем Востоке, который снимают братья Васильевы; фильм «Командир взвода» — о славных делах и людях 1-й Конной; фильм «Падение Кимас-озера» — об Антикайнене и борьбе с белофиннами в 1924 г.; опера «Тихий Дон». Кроме того мы работаем также над сценарием А. Толстого «Оборона Царицына».

Памяти С. М. Кирова будет посвящен ряд картин: «Юность большевика» («Сережа Костриков»), «Друзья», «Оборона Астрахани» и «Великий гражданин».

Историческое прошлое нашей страны будет показано в таких фильмах, как «Петр», «Пугачев», «Враги».

Период строительства социализма, роста нашей страны и роста нового советского человека найдет свое отражение в произведениях: «Садовник» — картине, говорящей о значении партийного руководства и зарождении стахановского движения в каменноугольной промышленности; «Железная дорога» — фильме о подъеме транспорта и развитии кривоносовского движения; «Комсомольск», посвященном молодежи, строящей новый город на берегу Амура; «Ленинград», говорящем о сегодняшнем дне социалистического города.

Вопросы оборонной тематики будут отражены в следующих наших картинах: «Большой день» — по сценарию В. Киршона, и «Братья» Е. Габриловича — о защите родины и чести охранять ее границы.

Интернациональной тематике будет посвящен фильм «Профессор Мамлок». В основу картины положена пьеса Фридриха Вольфа, подвергшаяся серьезной переработке.

К юбилею Пушкина Ленфильм выпустил две картины: «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум».

Неблагополучно обстоит дело с комедийным жанром. Сейчас Ленфильм снимает только комедию «Шубу английского короля» и работает над комедийным сценарием «Большой дом».

По плану ГУК в 1937 г. Ленфильм выпустит 14 полнометражных картин, т. е. почти в полтора раза больше, чем Мосфильм, и больше фактического плана истекшего года на два фильма.

Сейчас мы работаем над 12 картинами, которые должны выйти в 1937 г. Это «Петр I», «Садовник», «Путешествие в Арзрум», «Юность поэта», «Падение Кимас-озера», «Шуба английского короля», «Возвращение Максима», «Дальний Восток», «Командир взвода», «Комсомольск» и «Дружба».

В ближайшее время будет запущен в производство сценарий Ю. Германа «Социалистический Ленинград». В первом квартале должны быть запущены картины «Оборона Астрахани», «Выборгская сторона», «Юность большевика» («Сережа Костриков»), «Враги» и опера «Тихий Дон». Кроме того ведется работа над сценариями «Оборона Царицына», «Большой дом», «Великий гражданин», «Железная дорога», «Большой день», «Профессор Мамлок» и «Братья»

Чего нехватает в плане? У нас нет сценария, который прославлял бы Сталинскую Конституцию. Нет у нас тем и сценариев о социалистическом земледелии, нет также и тем научно-популярных, научно-приключенческих фильмов. В этом серьезные недостатки нашего плана, и эти недостатки следует объяснить тем, что мы еще плохо работаем с писателями.

Следует указать на ту работу, которую мы намечаем провести в области цветного кино. Мы укрепили этот участок работы организационно и материально и в результате имеем возможность уже в этом году выйти из рамок лабораторных опытов и приступить к производству. Ленфильм берет на себя задачу выпуска в этом году не менее четырех короткометражных мультипликационных цветных фильмов. Кроме того мы предполагаем в этом году начать опытно-производственным путем работу над трехцветным короткометражным натурным фильмом. Для этого намечен у нас пушкинский «Бахчисарайский фонтан».

Таково содержание плана ленинградской киностудии на юбилейный 1937 г. План этот довольно обширен и труден. Для выполнения его нам придется улучшить нашу работу.

Что же нам надо сделать для того, чтобы успешно выполнить наш план? Шире привлекать писателей к работе в кино, улучшить и количественно и качественно наш сценарный портфель. Сейчас с нами работают уже писатели Тихонов, Толстой, Герман, Погодин, Киршон, Рахманов, Фридрих Вольф, Пантелеев, Габрилович и др. Обеспеченность сценарного портфеля студии 1937 г. следует объяснить именно тем, что московские и ленинградские писатели активно включились в работу киностудии.

Ленинградская студия обладает хорошими и растущими режиссерскими кадрами. Обладает студия хорошими кадрами операторов, художников, музыкантов. Но «узким местом» являются кадры актеров. Киностудия не имеет в достаточном количестве своих собственных актеров. Она во многом зависит от актеров театра, которые достаточно загружены и на своей основной работе.

Чрезвычайно важная задача для всей нашей кинематографии — это создание собственных актерских кадров, собственных трупп актеров. Нам надо возродить старое, давно существующее в искусстве положение об актерском амплуа. Нам нужно серьезно заняться подготовкой актерских кадров. Пока эта подготовка производится в так называемых мастерских и ведется чрезвычайно кустарно. И на этом участке надо навести настоящий порядок. Строить производство без актера — нельзя.

Очень существенным является для нас вопрос организационный. Организационные формы руководства кинопроизводством должны быть подняты до уровня задач, стоящих перед кинематографией. Всю организационную структуру надо приспособить к нуждам и потребностям кинопроизводства. Должна вырасти роль директора картины, должно быть повышено значение постановочного коллектива.

У нас много говорят о так называемом американском опыте. Это очень хорошо. Но еще иногда нехватает в наших студиях настоящего советского порядка. Нам нужно создать такую советскую организационную структуру, которая обеспечивала бы решение главной и решающей задачи—производство картин. Мы обязаны снимать быстро, хорошо и в рамках утвержденных лимитов.

Опыт целого ряда лучших картин — «Сын Монголии», «Депутат Балтики» и др., сделанных без перерасходов и в короткий срок, свидетельствует о том, что мы можем работать в надлежащих темпах и с высокими качественными показателями.

В этом году мы вновь соревнуемся со студией Мосфильм. Мы приняли вызов Мосфильма и будем драться за выпуск высококачественных фильмов, будем работать дружно, устремленно, отдадим все свои творческие силы, всю энергию борьбе за честь и славу советской кинематографии сталинской эпохи.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!

БЕН ХЕКТ

Публикуемый ниже сценарий Бена Хекта послужил основой для создания фильма «Да здравствует Вилла!» (производство Метро-Голдвин-Майер, 1934 год, режиссер Джек Конвей), который справедливо считается одним из непревзойденных шедевров буржуазной американской кинематографии. Уоллес Бири с огромным мастерством создал в этом фильме образ вождя восставших пеонов. На международной кинематографической выставке 1934 года он получил первую премию за исполнение роли Панчо Вилла.

Сценарий «Да здравствует Вилла!» построен на материале действительных событий, развернувшихся в Мексике в 1910 году. На первый взгляд может показаться, что автор «объективно» подходит к описываемой действительности, пытаясь показать социальные корни движения пеонов и ставя в центре действия глубоко обаятельный образ предводителя этого движения — Панчо Вилла. Однако не требуется большого труда, чтобы обнаружить, что сценарий во многом грешит против истины.

Соединив в одном персонаже черты политического авантюриста анархистского толка, каким был в действительности Панчо Вилла, и черты подлинного вождя пеонского восстания — Запаты, автор использует этот трюк для того, чтобы, по возможности, дискредитировать крестьянское революционное движение Мексики.

Похлопывая по плечу героев пеонского восстания, он в то же время не щадит красок, чтобы показать «жестокость» революционеров (эпизоды расстрела пленных) и «бандитский характер» их действий (эпизод ограбления поезда). Впрочем, стремясь создать видимость правдивого описания событий, он попутно развертывает картину тяжелого угнетения пеонов, насильственного захвата их земли помещиками, жестокого террора со стороны феодалов и т. д.

Политическим идеалом для Бена Хекта является Франциско Мадеро, который изображен в сценарии как «ангел-хранитель» угнетенных и эксплоатируемых масс Мексики. В действительности, Мадеро, который в качестве мексиканского президента занял в 1911 году место свергнутого тирана Диаца, являлся ставленником либерально-помещичьих кругов, недовольных засилием иностранного капитала; напуганный размахом аграрного движения в стране, он поспешил пойти на-мировую с бюрократическим аппаратом, оставшимся после Диаца, объявил о роспуске крестьянских революционных отрядов, отказался сместить ненавистных крестьянству начальников сельской полиции, так называемых «политических префектов», и, наконец, положил под сукно проект куцой реформы, сводившейся к наделению части крестьянства землей за солидный выкуп. Вооруженная крестьянская беднота в некоторых районах Мексики приступила самостоятельно к переделу земли.

Для советского читателя сценарий представляет интерес как образец современной техники американской профессиональной кинодраматургии.

Помимо воли автора крупицы правды о мексиканской революции, рассыпанные в сценарии,— элементы правильного отражения действительности, местами приобретают сильное эмоциональное звучание, что немало способствовало успеху фильма во всем мире.

Сценарий печатается в сокращенном виде.

ПРОЛОГ

Маленький полустанок на пути, ведущем к Мексико-Сити. За станцией — пустыня и горы Чигуагуа.

Наступает вечер...

На платформе полустанка сидит старик. Серапа [1] на нем вся в лохмотьях. Он неотрывно смотрит на отдаленные цепи гор. Он очень сед и стар, этот живописный человек.

Верхом на осле к старику подъезжает какой-то босоногий мальчик. До пояса он обнажен. На шее болтается рогатка.

Тишину разрывает шум проходящего поезда.

Мимо станции, громыхая, проносится поезд, идущий в Мексико-Сити.

Но старик ничего не замечает, хотя поезд проходит в нескольких шагах от него. И когда промелькнул последний пульмановский вагон, мы видим, что старик попрежнему пристально смотрит на далекие горы.

М а л ь ч и к — Пойдем домой?

С т а р и к (жалобно) — Нет.

М а л ь ч и к (ласково) — Чего ты ждешь?

С т а р и к (мягко) — Жду захода солнца.

М а л ь ч и к — Кто-нибудь придет?

С т а р и к — Да.

М а л ь ч и к — Кто?

С т а р и к (как бы доверяя тайну) — Вот там в горах... Они будут там...

М а л ь ч и к — Кто там будет?

С т а р и к (озираясь вокруг, не подслушивает ли кто-нибудь) — Панчо Вилла.

М а л ь ч и к — Разве Панчо Вилла не умер?

С т а р и к — Конечно... Панчо и все его люди... все его дорадос [2]... умерли... умерли... (смеется про себя).

М а л ь ч и к — А как же ты их увидишь?

С т а р и к — Ладно. Я тебе кое-что расскажу. Когда люди умирают, все попадают на небо. Но Панчо Вилла и его дорадос поглядели со всех сторон на небеса, немножко там погуляли, а потом и говорят: «Послушай, святой Петр, нам больше нравится скакать по горам Чигуагуа». Святой Петр отвечает: «Прекрасно!» И вот каждую ночь он открывает большие ворота и говорит: «До свидания, Панчо, веселись хорошенько!» И тогда они возвращаются в Чигуагуа и скачут по горам до восхода солнца...

М а л ь ч и к — Э-э, святой Петр должно быть их побаивается.

С т а р и к — Есть немножко... Смотри!

Над горами появляются силуэты всадников. Старик взволнованно бормочет им вслед: — Томас! Чавито! Фиерро! И вот этот высокий... вот этот высокий, побелевший от пыли, — это Панчо!

Он медленно поднимается на ноги и, сгорбленный, поднимает высоко руки, приветствуя всадников. Он выкрикивает:

— Эй! Он был моим другом. До прихода Панчо Вилла в Мексике были плохие времена. Богатые избивали бедных. И вдруг пришел Панчо и вырвал хлыст. Да здравствует Вилла! Да здравствует... Вилла!

В отдалении мы слышим звуки песенки «Кукарача» [1].

Против лучей заходящего солнца по вершинам гор скачут силуэты всадников.

Наплыв.

Длинный хлыст, как молния, прочерчивает экран.

Мы видим хлыст в руках управляющего. Он едет по кактусовому полю, рассыпая удары по спинам батраков.

---

[1] Серапа — плащ из грубошерстной домотканной материи, часть костюма мексиканского крестьянина.

[2] Дорадос — «позолоченные люди». Это прозвище было дано личной охране Панчо Вилла за ее форму, сверкавшую от золотых шнуров и украшений.

[1] «Кукарача» (в переводе это слово значит таракан) — боевая песенка восставших мексиканских крестьян.

Экран заполняется надписью на фоне пейзажа старой Мексики:

ТАКОЙ БЫЛА МЕКСИКА В ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДАХ — СТРАНОЙ, СОГНУВШЕЙ СПИНУ ПОД УДАРАМИ ДЛИННОГО ХЛЫСТА ТИРАНА ДИАЦА [1], ОБИТАВШЕГО ВО ДВОРЦЕ В ДАЛЕКОЙ СТОЛИЦЕ.

И СНОВА, КАК В ДНИ КОНКВИСТАДОРОВ [2], ПЕОНЫ [3] БЫЛИ ПРЕВРАЩЕНЫ В РАБОВ, У РАБОЧИХ БЫЛИ ОТНЯТЫ ВСЕ ИХ ПРАВА, БОГАТСТВА И ЗЕМЛИ СТРАНЫ БЫЛИ ЗАХВАЧЕНЫ АЛЧНОЙ АРИСТОКРАТИЕЙ.

ЕДВА СЛЫШНО ЗВУЧАЛ ГОЛОС НАРОДНОГО ПЕВЦА. НАДМЕННАЯ КУЧКА ПОЛИТИКАНОВ, ПОМЕЩИКОВ И СОБУТЫЛЬНИКОВ ТИРАНА ДИАЦА ВЕСЕЛИЛАСЬ В СВОИХ ДВОРЦАХ И ГАЦИЕНДАХ [4], ТОГДА КАК ВСЯ МЕКСИКА ПЕРЕЖИВАЛА ТРУДНЫЕ ДНИ.

Звучит песня, которую было запрещено петь пеонам; в ней говорится о том, что вместо полей и домов, принадлежавших пеонам, у них остались теперь только четыре крупинки зерна.

Эту песню поет певец на дороге у кактусового поля.

На поле управляющий, высокого роста, элегантный и злой джентльмен, с кнутом в руках, сидя верхом на лошади, наблюдает за тем, как работают пеоны.

Они собирают сок из кактуса для пульквэ [5].

Управляющий слышит голос певца. Он едет по направлению песни.

Шелкает хлыст, и удар обжигает лицо певца.

Певец встает и бредет в сторону. Падает его гитара.

Всадник направляет лошадь на упавшую гитару. Копыта лошади давят гитару.

Обломки гитары на дороге.

Почтенный джентльмен возвращается на поле. Он наблюдает за пеонами.

Какой-то мальчик, спрятавшись под кактусом, лежит, ничего не делая. Он бос и покрыт лохмотьями. Он грызет апельсин. В блаженной полудреме он смотрит на работу пеонов.

Один из пеонов замечает его. Он бросает испуганный взгляд на управляющего, опускается на колени и подползает к мальчику. Говорит шопотом:

— Панчо! Эй, сын мой! Иди работать. Он тебя поймает... он изобьет нас обоих.

Панчо, не отвечая, продолжает есть апельсин. Приближается лошадь управляющего. Отец Панчо испуганно отползает.

Панчо продолжает безмятежно лежать под кактусом.

Звук колокола доносится с гациенды. Это сигнал кончать работу. Батраки складывают свои инструменты.

Молодой Панчо выползает из-под кактуса. Мимо проезжает управляющий. Он направляется прямо на Панчо. Кажется, что он хочет задавить мальчика. Панчо не двигается с места. Не отводя глаз, неподвижно, он смотрит на управляющего.

Всадник сворачивает в сторону.

Наплыв. Колокольня. Звонит колокол.

Галопом приближается небольшой отряд федеральных войск [6]. Один из всадников хлыстом сгоняет с дороги пеона.

Отряд останавливается у засохшего дерева на площади перед гациендой. Под деревом сидит пеонка. Солдат прогоняет ее.

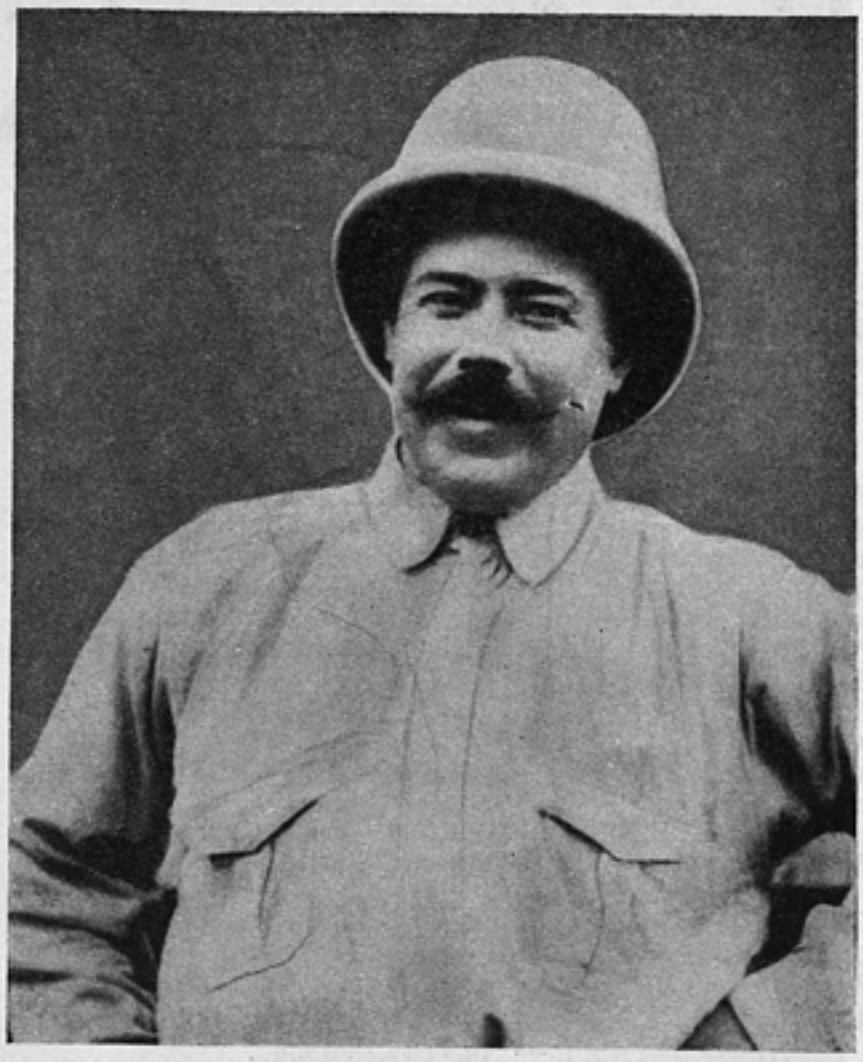
К дереву прибивают объявление.

Появляется священник. Офицеры и солдаты скачут дальше.

Священник останавливается и читает объявление, которое гласит:

РАСПОРЯЖЕНИЕ:

ДЛЯ БЛАГОПОЛУЧИЯ И СЛАВЫ МЕКСИКИ ВСЕ ЗЕМЛИ — И ЧАСТНЫЕ ВЛАДЕНИЯ И ПОЛЯ БАТРАКОВ —ОТНЫНЕ ПРИНАДЛЕЖАТ ИХ НАНИМАТЕЛЯМ.



Панчо Вилла (с подлинной фотографии)

ВСЕ АКТЫ НА ВЛАДЕНИЕ ЗЕМЛЕЙ, ИМЕЮЩИЕСЯ У ПЕОНОВ, НАСТОЯЩИМ ОБЪЯВЛЯЮТСЯ АННУЛИРОВАННЫМИ. ЗА ДАЛЬНЕЙШЕЙ ИНФОРМАЦИЕЙ ОБРАЩАТЬСЯ В БЛИЖАЙШИЙ ГАРНИЗОН.

ПО ПРИКАЗУ ПОРФИРИО ДИАЦА — ПРЕЗИДЕНТА МЕКСИКИ.

Мы видим пеонов, столпившихся вокруг объявления на засохшем дереве. Они молчат. Они не умеют читать.

Один из пеонов показывает на ненавистное имя Диаца. Другой, робко теребя за рукав священника, спрашивает:

— Отец, что там говорится?

Священник сочувственно смотрит на пеонов. Он бессилен им помочь.

Священник — У вас отняли и дома, и земли. Ваши дома принадлежат помещику (он показывает на гациенду). Вот что там говорится.

Вилла — Они не могут отнять мой дом. Мне его дал мой отец. Когда я буду умирать, я отдам его моему сыну Панчо.

Священник — Он больше не принадлежит тебе, и ты не можешь его отдавать. Он принадлежит помещику дону Родриго.

Пеон — Что нам делать?

Священник — Молитесь, дети мои.

Они опускаются на колени, и священник простирает руки над их склоненными головами. Вилла не становится на колени — он колеблется. Стоящий рядом Панчо тихо толкает его локтем и указывает на гациенду. Отец идет. Панчо следует за ним.

Наплыв на Виллу, стоящего перед гациендой и что-то говорящего дону Родриго.

Дон Родриго стоит на ступеньках дома гациенды, окруженный челядью.

Дон Родриго — Что такое? Как ты смеешь меня беспокоить?

Вилла — Дон Родриго, вчера мы были людьми, которые имели кров, теперь — мы бездомные псы. Мы работаем и ничего не требуем. Все, что нам нужно, —это наша земля.

Дон Родриго — Вы знаете о новом законе?

Вилла — Дон Родриго, ведь все принадлежит вам. Мы же требуем не больше вот этого...

Он нагибается, подбирает горсточку земли.

---

[1] Диац Порфирио — реакционный диктатор Мексики в период 1876—1910 гг., ставленник блока феодалов-крепостников, церкви и иностранного капитала.

[2] Конквистадоры — испанские авантюристы, завоевавшие в XVI веке земли в Америке от Калифорнии до Ла-Платы и «прославившиеся» невероятной жестокостью к местному населению.

[3] Пеоны — батраки, полукрепостные крестьяне-поденщики.

[4] Гациенда — крупное поместье, имение.

[5] Пульквэ — водка из соков мексиканского кактуса.

[6] Федеральные войска — правительственные войска.

Дон Родриго — Пошел вон!

Вилла — ...маленькой горсточки земли... Остальная часть Мексики принадлежит вам. Отдайте нам только это, не больше... маленькую горсть земли... (он целует землю на своей ладони и прижимает ее к сердцу) ... не отнимайте ее у нас!

Дон Родриго (равнодушно) — Я тебе сказал — убирайся!

Вилла — Мы были рабами. Теперь мы стали псами. Но я не бездомный пес. Я — человек!

Дон Родриго — Педро!

Подъезжает управляющий, слезает с лошади и направляется к Вилле.

Дон Родриго — Сто плетей! (Пеонам). Есть среди вас еще кто-нибудь, думающий, что он человек?!

Управляющий хватает Виллу.

Наплыв на обнаженного до пояса пеона. Вилла-отец привязан к столбу. Управляющий ударяет его плетью.

Панчо неподвижен; с застывшим лицом мальчик наблюдает за приготовлениями к порке. Он переводит взгляд на Дона Родриго, затем на управляющего.

Заходит солнце.

Панчо смотрит на перепуганных пеонов. Затем его взгляд возвращается к сцене порки. Он видит, что отец от ударов потерял сознание. Он видит, как тело отца тяжело опускается.

Дон Родриго — Еще две плети.

Раздаются удары. Родриго поворачивается к пеонам:

— Убирайтесь!

Пеоны пятятся назад. Панчо прячется за столбом.

Солнце зашло.

Вилла, отвязанный от столба, падает на землю. Один из помощников управляющего нагибается над ним.

Помощник — Чересчур сильно.

Управляющий — Умер?

Помощник — Да (замечает, что в руке мертвеца что-то зажато). Он что-то держит в руке...

Управляющий — Ну? Что-нибудь украл?

Помощник — Нет. Только немножко земли.

Управляющий (уходя)—Повесь его у дороги. Хороший урок остальным.

Во время этого разговора Панчо крадется в тень гациенды. Он останавливается около лошади управляющего. В руке—нож.

Он пригибается. Появляется управляющий.

Панчо поднимается на носки, как бы для того, чтобы лучше достать до сердца этого рослого человека, и вонзает в него нож. Человек падает.

Панчо убегает, никем не замеченный.

Наплыв на освещенную свечой хижину. В комнате Вилламать и ее восьмилетняя дочь. Горшок с едой на столе.

Женщина плачет. Дочь цепляется за ее юбку. В углу сидит старуха, которая безмолвно смотрит в одну точку.

Панчо вбегает в хижину.

Мать — Отец?.. Где он?..

Панчо — Он мертв.

Женщина со стоном закрывает лицо. Дочь испуганно цепляется за нее. Старуха раскачивается и плачет.

Панчо ползет под кровать.

Он вылезает оттуда, держа старый пистолет.

Бежит к столу и берет три апельсина. Кладет их за пазуху.

Прислушивается.

Мать — Куда ты идешь?

Панчо — Прощай! (Выбегает из хижины).

Он исчезает, скрытый тьмою, в тот момент, когда какой-то всадник подъезжает к двери хижины.

Панчо бежит по направлению к пустыне. Он пробегает через поле жита.

Он видит: освещенное луной висит тело его отца.

Надпись заполняет экран:

ГОРЫ ЧИГУАГУА СПРЯТАЛИ МАЛЕНЬКОГО МСТИТЕЛЯ. ОН РОС В ГЛУШИ МЕКСИКИ. НАД НИМ НАВИСЛА ТЕНЬ ХЛЫСТА И ВИСЕЛИЦЫ. НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬ БЫЛА ЕГО НЯНЬКОЙ, ЕГО УЧИТЕЛЕМ — УГНЕТЕНИЕ.

ПРОШЛО ВРЕМЯ, И МИР УСЛЫШАЛ ЗВУКИ НОВОЙ ПЕСНИ. ОНИ РОЖДАЛИСЬ В НОЧИ ПУСТЫНИ. ЭТО БЫЛА «КУКАРАЧА», ПЕСНЯ ЛЕГЕНДАРНОГО РАЗБОЙНИКА, ПОЯВИВШЕГОСЯ В МЕКСИКЕ. ИМЯ ЕГО БЫЛО ПАНЧО ВИЛЛА.

Звуки песенки «Кукарача» сопровождают надпись.

Мы видим поющих, скачущих всадников.

Доносятся далекие голоса: «Да здравствует Вилла!»

В огне пылают гациенды.

В ночной тьме угоняют скот.

Наплыв.

Город Ля-Консепсион. Яркий день. Маленькая площадь, посередине которой эстрада для оркестра. Военный оркестр дает концерт для граждан города и гуляющих военных.

Все полно очарования и галантности.

Мы входим внутрь здания, которое по виду кажется одним из самых важных в городе. Здесь помещается местный военный суд.

Судят шестерых пеонов. Они сидят в тени на длинной скамье у стены. Оборванные, босые, измученные трудом и порками, эти шесть человек тупо наблюдают за причудливыми судебными процедурами, от которых зависит их судьба.

За столом — судья... испытанный, опытный политикан; по внешности это джентльмен с худым лицом, с острой вандейковской бородкой. Его возвышенное джентльменское сердце наслаждается жестокостью. Он председательствует.

Недалеко от него за столом сидит секретарь суда — круглолицый тупица в люстриновом костюме.

Присутствует еще очень скучающий прокурор.

За барьером вместе с судьей сидят гости — трое вельмож. Это бездельники, зашедшие сюда в поисках развлечения. Один из них, каменнолицый и очень старый дон, время от времени нюхает табак. Другой в течение всего процесса и приговора занят своими записями и не поднимает головы. Третий наблюдает за всем происходящим, не переставая улыбаться улыбкой ценителя, как будто он находится в опере.

Здесь также присутствует управляющий — герой этой маленькой трагедии, рослый, сильный мужчина с лицом садиста.

В углу судебной залы шестеро солдат. У входа на страже еще шестеро.

На стене, над головами пеонов висит объявление, которое время от времени попадает в кадр:

НАГРАДА
10 000 ПЕЗО [1]
ЗА ПОИМКУ ЖИВЫМ ИЛИ МЕРТВЫМ ИЗВЕСТНОГО РАЗБОЙНИКА И УБИЙЦЫ ПАНЧО ВИЛЛА.

В кадре — шестеро подсудимых пеонов.

Голос прокурора — Посылая этих шестерых преступников для разбора дела вашим превосходительством, ваш друг дон Мигуель сообщил, что, по его мнению, снисхождение не должно быть оказано...

Аппарат приближается к судье, который нюхает табак.

Прокурор (продолжает) — Казнь этих шести преступников послужит превосходным уроком для пеонов этого штата, и я...

Судья смотрит в сторону. Он, очевидно, увидел входящего приятеля и приветствует его чрезвычайно учтивой улыбкой.

Подходит очень старый дон Пабло. Судья встает, чтобы поздороваться с ним. Прокурор умолкает.

Судья (помогая дону Пабло взойти на ступени) — Как поживаете, дон Пабло? Я так рад, что вы сумели притти.

Дон Пабло (старчески бормочет) — Здравствуйте, здравствуйте! Я так боялся опоздать к казни...

Судья — Нет, нет, мы только начали.

Дон Пабло — Я принес небольшой подарочек вашему превосходительству (развертывает маленький пакетик. В нем оказывается зеркало). Прекрасный фарфор. Посмотрите другую сторону. Разве она не обворожительна?

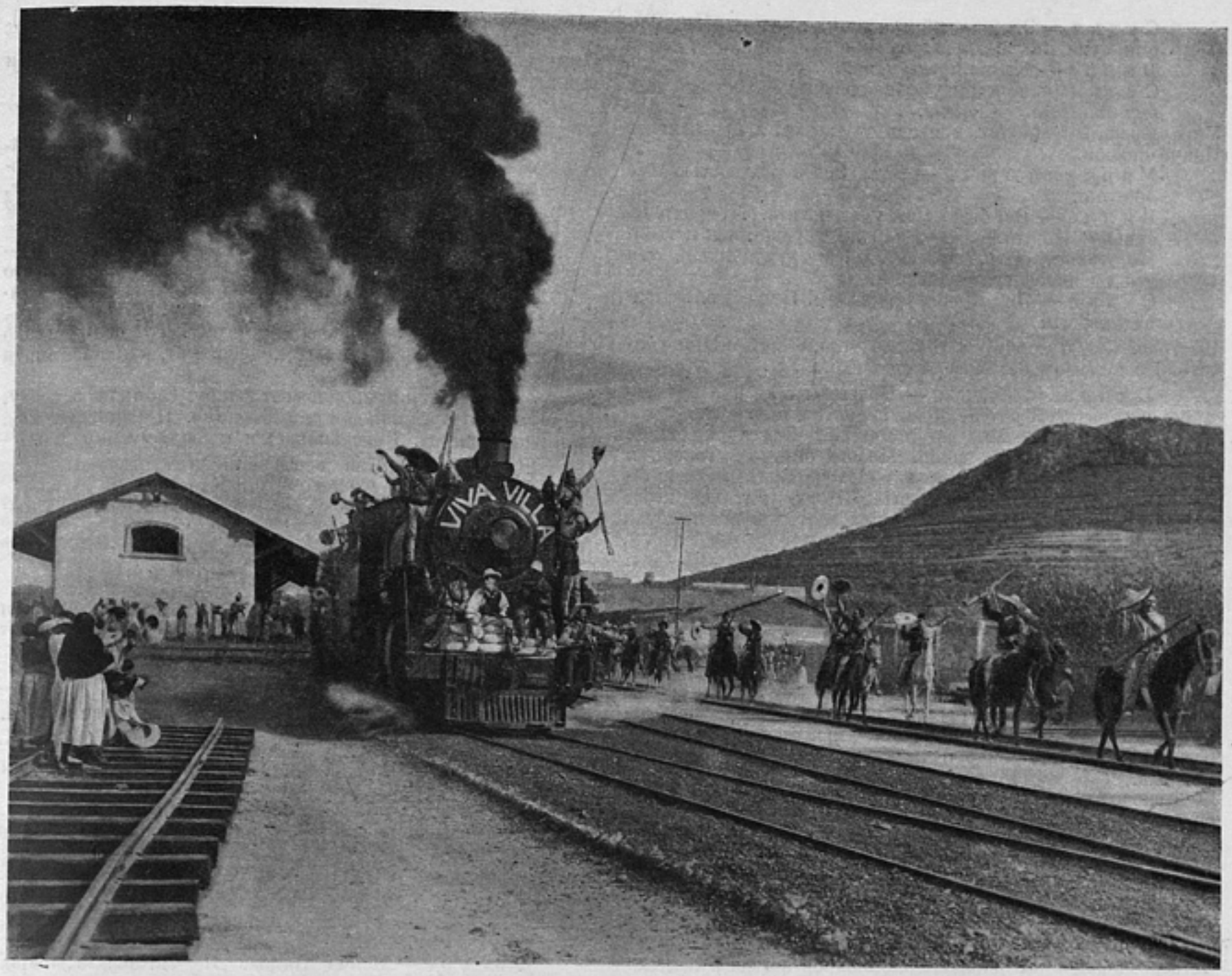
Судья — Очаровательно! Благодарю вас, дон Пабло! (Прокурору). Имеются ли... гм... гм... другие доказательства?

Прокурор — Ваше превосходительство, в целях регистрации прохождения дела в протоколах суда, может быть, мы прослушаем, какие именно преступления...

Управляющий — У меня есть список, ваше превосходительство... он составлен доном Мигуелем...

Судья — Нет нужды засорять дело правосудия тривиальными деталями. Я оглашу приговор.

[1] Пезо — монета стоимостью около двух рублей.



„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы.

О д и н и з п е о н о в (выкрикивает) — Я не сделал ничего плохого!

Д р у г о й п е о н — Мы не сделали ничего плохого. Пожалуйста, послушайте... судья...

С у д ь я — Молчать!

С е к р е т а р ь (громче) — Тишина!

Солдат ударом сажает вскочившего пеона на место. Судья встает и, поклонившись своим приятелям, оглашает приговор.

С у д ь я — К моему удовлетворению, было доказано, что эти шесть батраков виновны в преступлениях против благородного дома дона Мигуеля... Я объявляю вас виновными. Я приговариваю вас к повешению. Я приказываю, чтобы ваши жалкие тела были повешены на улице, как урок пеонам этого округа.

И вот над улицей на высоком балконе — яркий, наглядный урок — покачиваются тела шести пеонов. За углом все еще раздаются звуки оркестра.

Затем внезапно на трех дорогах, ведущих в этот город, мы видим Панчо Виллу и его дорадос. Они разят без предупреждения. Оркестр не успел умолкнуть, как они уже на площади. Они врезались в толпу, стреляя в эстраду с оркестром и в солдат. Тела убитых музыкантов падают и повисают на барьере. У некоторых, как веревки на шее, висят их инструменты.

Битва ожесточенна и коротка. Федералисты в панике бегут. Их настигают и убивают. Разбиваются окна магазинов. Грохочут выстрелы. И среди всего этого смятения, смерти и скачущих коней мы видим Панчо Виллу. Он неподвижно сидит верхом на коне. Вихрь битвы — вокруг него.

Он поднимает глаза и видит «яркий, наглядный урок». Неожиданно он пришпоривает коня и едет вперед.

Наплыв на зал суда, где недавно мы были свидетелями «актов правосудия».

Люди Виллы заняли здание. Мы видим двенадцать солдат, прижатых к стене; в том же положении управляющий, судья и секретарь, прокурор и трое элегантных приятелей судьи. Против них Фиерро во главе отряда виллистов.

Верхом на лошади Панчо въезжает в зал суда.

В и л л а (говорит Фиерро и его людям, которые уже целятся и готовы приступить к расстрелу)— Нет, подождите!

Вслед за Виллой входят еще шестеро дорадос. Каждый из них несет на плече труп пеона. На шеях трупов еще висят обрывки веревок. Вилла показывает на скамью у стены и говорит, обращаясь к людям, несущим мертвых.

В и л л а — Туда. Посадите их.

Дорадос сажают мертвых на ту же скамью, на которой они недавно сидели. В комнате царит тишина.

В и л л а — Теперь всем молчать. У нас сейчас будет суд.

С у д ь я (выходя вперед) — Я — слуга правительства. Я требую, чтобы меня выслушали.

В и л л а — Ладно. Продолжайте вашу речь. А вот и судьи.

Он показывает на мертвых.

С у д ь я (в отчаянии, умоляет) — Я не сделал ничего несправедливого. Я только выполнял мой долг.

В и л л а (мертвецам) — Вы это слышите, судьи? Долг!..

С у д ь я — Этих людей прислал ко мне дон Мигуель для суда над ними за их преступления.

В и л л а — Какие преступления?

С у д ь я (панически управляющему) — Скорее дай ему список... Скорее...

Управляющий подходит, трясясь от страха, и протягивает Панчо список.

У п р а в л я ю щ и й — Вот. Здесь полностью все описано.

В и л л а — Вот беда! Я не умею читать. Ты прочтешь судьям. Их уши слышат так же хорошо, как и твои. Но, может быть, сейчас их слух ухудшился, так что ты читай громко, громко...

С у д ь я — Но это издевательство! Я требую... справедливости!

Выстрел. Судья корчится. Фиерро устало смотрит на убитого. Из дула его револьвера идет дымок.

В и л л а (к Фиерро) — Почему ты не дал ему договорить? Вот теперь ты испортил весь суд.

Ф и е р р о — Мне не нравится. Чересчур длинно.

В и л л а — Ну, ладно. Можно быстрее. Теперь я вам объявлю судебный закон Панчо Виллы. Закон таков: двух за одного. Понятно? Когда убит один пеон, я убиваю двух управляющих или еще кого-нибудь подходящего. Одну минуту, Фиерро.

Вилла поворачивается к мертвым судьям и с поклоном спрашивает их:

— Судьи не имеют возражения?

Делает паузу, как бы ожидая ответа, затем поворачивается к Фиерро:

— Возражений нет. Валяй, Фиерро, приканчивай.

Вилла выезжает из зала. Фиерро, сидя на судейской скамье с револьвером в каждой руке, начинает расстрел. Арестованные вскрикивают, пытаются укрыться около окон с решетками. Люди Фиерро помогают ему расстреливать.

Наплыв.

Железнодорожный путь проходит по главным улицам города.

Поезд замедляет ход и останавливается около платформы. Отряд дорадос занимает поезд.

Другая группа дорадос занята разгромом торговой части городка. Разбивают окна и вытаскивают добычу из лавок.

Поездная прислуга освобождена от своих обязанностей и загнана в одну из лавок.

Четверо дорадос высаживают пассажиров поезда и обыскивают вагоны.

Сейчас они высаживают мирно беседующих пассажиров третьего класса, с которыми у них явно неплохие отношения.

Один из дорадос шарит в узле, который везет какая-то толстая женщина. Женщина развязывает сверток, вынимает оттуда апельсин и отдает его «виллисту». Он с поклоном принимает. Какой-то ребенок ползет по проходу между скамейками. Один из дорадос бежит за ним, поднимает его и выносит из вагона: у матери заняты руки, она держит еще двоих ребят.

Один из пассажиров — морщинистый, согбенный старик — с большим любопытством наблюдает за дорадос. Он рассматривает их оружие, одежду. Он похож на старую обезьяну.

Во время высадки из жесткого вагона происходит короткий диалог, в основном состоящий из следующих реплик:

Д о р а д о с — Пошли! Выходите все! Не волнуйтесь! Панчо Вилла любит бедняков. Поезд без вас не пойдет. Выходите!

П а с с а ж и р ы — Что такое? Что вы с нами будете делать? Панчо Вилла? Скажи ему, что я буду молиться за него. Сколько мы здесь простоим?

Это все бедняки, и с ними обходятся хорошо.

Дорадос входят в пульмановский вагон.

Внутри этого пыльного, но сохранившего следы элегантности вагона мы видим единственного пассажира — Джонни Сайкс. Он полулежит на сидении. Голова на подушке, ноги задраны на спинку переднего сидения. Перед ним столик. На столе стоит шесть пустых бутылок из-под спиртных напитков и миска со льдом. Мистер Сайкс, устроившись максимально комфортабельно, забылся в полупьяной дремоте. Шторы на окне спущены, чтобы защитить глаза от беспощадных лучей жгучего солнца.

Двое дорадос подходят к нему. Один трясет его. Мистер Сайкс сонно шевелится.

Д ж о н н и (еще не совсем проснувшись) — Какого черта мы останавливаемся каждые десять минут? (Мигает при виде направленного на него оружия). Извиняюсь, чем могу служить?

Один из дорадос поднимает его за плечи, обыскивает и вынимает фляжку из его заднего кармана.

Д ж о н н и — Эй, это мое!

Ф и е р р о — Выходи!

Д ж о н н и — Одну минуту, приятель. Пожалуйста, отдохните. Если вы ищете денег, то будете чрезвычайно разочарованы: я—журналист, корреспондент, Джонни Сайкс, Нью-Йорк Уорльд. Слыхали обо мне?

Ф и е р р о — Нет.

Д ж о н н и (садится и вынимает из кармана паспорт)— Так... Это, конечно, хуже... Прочтите. Видите, что там написано? Журналист — один интеллект — никаких денег.

Дорадос протягивает паспорт другому. Тот его серьезно изучает, перелистывает, словом, действует, как настоящий чиновник.

Между тем Джонни приподнимает штору. Он видит эстраду, разукрашенную гирляндой мертвых тел. Присмотревшись, протяжно свистит. Поворачивается к первому дорадос.

Д ж о н н и — Как называется эта столица?

В т о р о й д о р а д о с — Ля-Консепсион.

Д ж о н н и — Как будто очень оживленный городок!..

Дорадос отбрасывает паспорт в сторону.

Ф и е р р о — Не годен. Выходи!

Джонни встает и начинает вытаскивать из-под сидения свой чемодан. Дорадос с большим интересом наблюдают за ним.

Джонни замечает их взгляды.

Один из дородос поднимает чемодан.

Джонни делает вид, что принимает его за носильщика.

Д ж о н н и — Прекрасно, но не ждите чаевых.

Дорадос несет чемодан. Джонни, сопровождаемый двумя дорадос, выходит из поезда.

Мы видим их в тот момент, когда они выходят из вагона. Джонни оглядывается вокруг и видит улицы, усыпанные мертвыми телами.

Д ж о н н и — Послушайте, приятель, вы разговариваете с другом и поклонником Мексики. Я хочу спросить, кто стоит во главе этого... маскарада... Кто главарь?

Ф и е р р о — Панчо Вилла. Я — второй главарь.

Д ж о н н и — Панчо Вилла! Послушайте, приятель, я поклонник Панчо Виллы! Кроме шуток — пойдемте, познакомьте меня...

Ф и е р р о (угрожающе) — Ты хочешь сейчас же видеть Панчо? (Озадачен поведением Джонни, поворачивается к своим ребятам и громко кричит). Эй! Педро! Хозе! Подите за Панчо!

Д ж о н н и — Вы не будете очень возражать, если я подожду вон там, внутри...

Четыре дорадос стерегут дверь. Джонни улыбается им.

Д ж о н н и — Все в порядке. Журналист.

Часовые смотрят на Фиерро. Тот кивает головой. Джонни открывает дверь и входит.

Джонни осматривает пустую контору, видит перевернутые стулья, стол и идет за перегородку к телеграфному аппарату. Нажимает ключ. Раздается неистовый треск.

Фиерро вынимает револьвер.

Д ж о н н и — Аппарат работает.

Поднимает с пола пишущую машинку. Садится. Вставляет в нее бумагу. С ученым видом нахмуривается и говорит:

— Как вы пишете «Ля-Консепсион»?

Вместе с Ортизом мы разыскиваем Виллу.

Мы находим Панчо в одной из лавок. С ним — Томас. Семь девушек выстроены в ряд, и наш герой рассматривает их. Он проходит мимо трех из них, и девицы улыбаются и, кажется, очень жаждут успеха у него. Четвертая разражается смехом. Пятая посматривает критически. Около нее-то и останавливается Панчо. Обходя вокруг девушки, изучает ее со всех сторон.

В и л л а — Как твое имя?

Д е в у ш к а (угрюмо) — Розита.

В и л л а — В чем дело? Ты меня боишься? Ты не бойся меня — я очень милый.

Кокетливо щиплет щеку Розиты. Это немедленно вызывает прилив активности у резвой девицы: она размахивается и дает ему в ухо.

В и л л а — Ух! Все в порядке, Томас. Я беру вот эту. (Розите). Пошли! (Розита неподвижна). Ты хо-

чешь меня взбесить? Идем... (Толкает ее и получает еще один тумак в лицо). Томас, тащи ее!

Р о з и т а (брыкается и визжит при попытке Томаса поднять ее) — Ты меня хочешь, так женись на мне. Я не имею дел с проходимцами.

О р т и з (входя) — Панчо, Фиерро хочет тебя видеть. У него кто-то сидит на телеграфе.

В и л л а (Ортизу) — Иди, помоги ему справиться с этой леди.

Уходит. Томас тащит Розиту. Все девушки хохочут.

Р о з и т а (кричит ему вслед) — Ты должен на мне жениться.

В и л л а — Заткнись.

Р о з и т а — Он должен на мне жениться.

Вилла входит в здание телеграфа.

Ф и е р р о (показывая на Джонни) — Эй!

Мы читаем вместе с Панчо то, что напечатал Джонни:

«Ла-Консепсион. Мексика. Август, 15. Специально — Нью-Йорк Уорльд.

Отрядом конных бандитов под предводительством мерзостного налетчика Панчо Вилла сегодня совершен налет на город. Не осталось камня на камне. Слабый гарнизон побежден. Разбойник пустыни Панчо Вилла и его банда потворствуют оргиям, убийствам и грабежам».

Д ж о н н и — Вы — Панчо Вилла?

В и л л а — Да.

Д ж о н н и — (очень нервно) — Так лучше не читайте этого. Заметка нуждается в переработке.

В и л л а (угрюмо тыча пальцем в свое имя) — Это я? А? Мое имя — Панчо Вилла? А что там еще написано?

Д ж о н н и (облегченно вздыхая, берет бумагу) — А! Вы не умеете читать. Ну, вообще говоря, это отчет о вашей героической победе над федеральной армией... и несколько лирических отступлений, говорящих о вашей личной гениальности.

В и л л а (наивно) — Ты это пишешь для газет гринго?[1] Э...

Д ж о н н и — Каждое утро во время завтрака шесть миллионов читателей зависят от моих слов.

В и л л а (почесывая голову) — Тут очень мало. Ты будешь еще писать?

Д ж о н н и (сияя) — О, если бы вы были в состоянии убедить некоторых ваших товарищей пойти погулять, тогда моя голова работала бы значительно лучше.

В и л л а — Конечно (повертывается к группе, находящейся в конторе телеграфа) — Пошли вон, все...

Д ж о н н и — Спасибо. Я пишу еще лучше, когда есть что выпить... Он взял мою бутылку (указывает на одного из дорадос).

В и л л а — Вот (берет ее, отдает Джонни) — Скажи гринго, что я никого не боюсь.

Ф и е р р о — Одну минуту.

В и л л а (отталкивая его) — Пошел отсюда.

---

[1] Гринго — насмешливая кличка, данная мексиканцами американцам.

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото слева арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы

Фиерро (зло говорит Джонни) — Я — второй предводитель дорадос...

Вилла (к Джонни) — Не обращай на него внимания.

Фиерро (направляя револьвер на Джонни) — Пиши и мое имя тоже...

Джонни начинает стукать на машинке. Он несколько обеспокоен этой ссорой, угрожающей его жизни.

Вилла (свирепо к Фиерро) — Ты думаешь, грингос почему-нибудь интересуются Фиерро? Глупости.

Фиерро (свирепо) — Кто убил судью и его приятелей? Я!

Вилла (сердито) — Ну и что же? А я командую.

Джонни (печатая) — Пожалуйста, немного потише. Сколько вы взяли пленных?

Вилла — Очень немного...

Фиерро — Хватает...

Вилла — Заткнись! Ты слышал, что я сделал в Президио? Я хочу, чтобы это тоже было в газете. Напиши об этом.

Фиерро — Я ему расскажу.

Вилла — Молчать! У меня двести пятьдесят человек...

Джонни — Вы хотите сказать убитых и раненых?

Вилла — Не-ет... Раненых нет.

Джонни — Понимаю.

Вилла — И еще десять...

Джонни — А что же вы сделали с теми?

Фиерро — Я их повесил.

Джонни (печатает и ежится под дулом револьвера Фиерро) — Ввиду каких-нибудь особых причин?

Фиерро — Да, сэр.

Вилла (к Фиерро) — Пошел вон! Я тебе говорю.

Фиерро (кричит Джонни) — На прошлой неделе я повесил еще десяток... Я...

Вилла (к Фиерро) — Ну, хватит! Я тебе приказываю — замолчи!

Направляет дуло револьвера на Фиерро, тот испуганно пятится спиной к машинке. Джонни продолжает печатать.

Вилла (к Джонни) — Не обращай внимания. (К Фиерро) — Я — Панчо Вилла. Понятно? Важно, что я делаю. А то, что делаешь ты, — это ничего не значит.

Вбегает один из дорадос и кричит

— Панчо! Выходи! Смотри, они идут!

Второй дорадос — Два полка! Торопись!

Вилла бросается к двери посмотреть, что случилось. Пока он стоит в дверях, мы остаемся с Джонни, который вытягивает из машинки бумагу. Мы читаем, что он напечатал: *«Добрые люди, спешите все на помощь к Джонни Сайкс. Добрые люди, спешите все на помощь к Джонни Сайкс. Добрые люди, спешите...»*

Вместе с Виллой мы видим окраину города и несущийся вперед полк кавалерии. Дорадос вскакивают на коней и с последними выстрелами по окнам городка исчезают из Ля-Консепсион.

Вилла вбегает обратно в телеграф и обращается к Джонни:

— Пошли.

Джонни — Я должен отослать статью.

Вилла — Ну и хорошо. Я найду для тебя другой телеграф.

Фиерро (в дверях) — Панчо, идем!

Джонни — Послушай, друг! Вы уезжайте, а я должен отправить это в мою газету. Ведь это новость.

Вилла — Все в порядке. Ты едешь со мной. Возле меня для тебя всегда найдутся новости.

Тащит его к двери. Привязывает поперек седла.

Панчо с похищенным журналистом и Фиерро рядом с ним мчатся галопом. Мы видим приближающиеся полки федералистов.

Проехав две улицы, Панчо видит какую-то лавченку. На лавченке вывеска:

ЭМИЛИ ЧАВИТО—

выдающийся фотограф

Вилла осаживает лошадь.

Фиерро — Что случилось?

Вилла — Я должен здесь на минутку остановиться.

Джонни — Ну, что еще? Сдаемся?

Вилла — Нет. Мне надо здесь повидать одного приятеля, художника.

Джонни — Тебя поймают.

Вилла — Не думаю....

Сходит с лошади. Фиерро тоже. Томас едет дальше, ведя двух лошадей без всадников.

Фиерро, Вилла и Джонни входят в лавку.

Фиерро запирает на засов входную дверь.

Вилла начинает вопить, зовя хозяина:

— Чавито! Эй, Чавито!

Джонни (у окна наблюдает за приближением федералистов) — Тебя поймают здесь, как крота в капкане.

Появляется Чавито. Вилла оборачивается к нему.

Вилла — Чавито!

Чавито — Панчо... Сейчас не время тебе сниматься на карточку...

Вилла — Мне не нужны карточки, мне нужно письмо. Ты знаешь девушку—Розита Моралес... Я должен на ней жениться... Я хочу написать ей и условиться о свидании на сегодня.

Джонни — Ты женишься?

Фиерро — Да, он это очень любит. Ему нравится жениться. Он все время женится.

Вилла — Так воспитан — верю в бога.

Джонни (к Чавито, который приближается, неся письменные принадлежности) — Послушайте, у вас вид нормального человека. Сейчас вы не можете писать письмо.

Чавито — Я могу писать письма в любое время. Я — лучший и первоклассный составитель писем в Ля-Консепсион. Да что там Ля-Консепсион... Во всем Чигуагуа. Спросите любого.

Вилла (кивая в знак согласия) — Правильно! Напиши Розите, пожалуйста, что я приду к ней в одиннадцать часов, чтобы она была готова. Изобрази это получше.

Чавито (принимаясь писать) — Это будет изумительно... (Восхищенно). Моя славная королева, моя маленькая голубка....

Вилла — Вот это прекрасно!

Фиерро (у окна наблюдает за мчащимися мимо федералистами) — Эх! Совсем легко я мог бы подстрелить троих (вынимает револьвер).

Джонни — Отставить! (Вилле). Так вот о какой большой новости ты мне говорил?

Вилла — Угу.

Джонни — Я пошлю эту новость редактору светского отдела нашей газеты.

Вилла (к Чавито) — Пиши погорячее!

Чавито — Я свожу ее с ума!

Вилла — Любви... любви... как можно больше любви...

Вилла замечает нарисованных голубков и прихотливые завитки, украшающие стены. Он наклоняется к Чавито и мягко просит:

Вилла — Может быть, на письме ты нарисуешь что-нибудь приятное, а? Понимаешь?

Чавито — Какие рисунки тебе нравятся? (Указывает на один из рисунков). Этот нравится? Я нарисую двух целующихся голубков.

Вилла глотает воздух. Ему не нравится рисунок, но он скромен и не хочет оспаривать авторитет Чавито.

Вилла — Я не думаю, что это хорошо — голубки. Нарисуй что-нибудь более похожее на меня. Ну, понимаешь...

Джонни (начиная нервно шагать по комнате) — Оранг-утанга!..

Вилла (к Чавито скромно и спокойно) — Нет. Нарисуй что-нибудь такое, чтобы ей напомнило обо мне. Нарисуй быка с большими рогами.

Чавито — Быка?

Вилла — Эге!

Чавито (смеясь). — Нет, это не подходит. Я нарисую сердечко, пронзенное стрелой...

Вилла — Нет, быка!

Чавито — Я не могу...

Вилла — Ты не можешь нарисовать быка?

Чавито — Я могу нарисовать быка, но я отказываюсь. Я — Эмилио Чавито...

Вилла (прерывая, хватает его за шиворот) — Ты нарисуешь, что я говорю. Большого быка.

Чавито — Нет, не буду.

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото Уоллес Бири в роли Панчо Виллы

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото справа арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы

Вилла (трясет «художника») — Делай, что я приказываю!

Чавито (вскрикивает) — Пожалуйста, убей меня! Я не рисую быков....

Вилла уже вытащил оружие. Он в последнем градусе накала. Наклоняется над Чавито и рычит:

— Ну! Я тебе приказываю! Рисуй!

Чавито дрожит, скорчившись над столом, напуганный яростью Виллы и направленным на него револьвером. Самообладание его покинуло. Он садится и снова берется за перо. Как только он начинает снова рисовать, Вилла расцветает от удовольствия. Подходит к столу и смотрит. С удивлением видит, что Чавито рисует целующихся голубков. Посматривая на него через плечо, Чавито продолжает рисовать и отчаянно вопит:

— Я не рисую быков! Я художник! Я не рисую реклам и вывесок! Пожалуйста, расстреливай! Стреляй в меня!

Съежившись, как бы в ожидании пули, которая вот-вот поразит его, Чавито продолжает рисовать своих влюбленных голубков. Вилла почти спускает курок. В этот момент в кадр входит Джонни и кладет руку на револьвер. В другой руке он держит несколько фотографий, которые сует прямо в глаза Вилле. Ярость Виллы стихает, и на лице его появляется новое выражение. Его глаза расширяются, появляется похотливая улыбка; можно догадаться, что он смотрит на «голые» фотографии.

Джонни — Подожди минутку.

Вилла — А?

Джонни (указывая на Чавито) — Это ценный человек. (Обращается к Чавито в то время, как Вилла пожирает глазами фотографии, которые зритель не видит). Вы лично знакомы с этими леди?

Чавито (все еще ежась, бросает быстрый взгляд на фотографии) — Они позируют для меня в таком виде потому, что я художник.

Фиерро. — Эй! Они приближаются! Надо убираться!

Вилла (Чавито) — Я думаю, ты поедешь со мной. Я люблю всякие художества.

Середина дня. В кадре Вилла и Розита.

Они стоят в освещенном свечами домике. В углу большая кровать с балдахином. Сзади них Фиерро, около него Чавито. В дальнем углу плачет, всхлипывая, какая-то старая женщина.

На лице Виллы — обезьянья улыбка. Его руки собственнически покоятся на фигуре Розиты.

Голос — Слушайте, слушайте! Сейчас я буду соединять в нечестивом браке Розиту Моралес, этот прекраснейший цветок Мексики, и несравненного принца романтики Панчо Вилла, и, если среди присутствующих кто-либо имеет возражения против этого деяния, пусть тот сейчас же выскажется, и он будет похоронен со всеми военными почестями.

Мы видим сияющего Виллу и Джонни в пиджаке, надетом задом наперед; он руководит происходящей церемонией.

Фиерро (который выглядывает в окно) — Слишком длинно. Поторапливайтесь.

Вилла — Молчать! Он хорошо служит.

Джонни — Тише, пожалуйста. Обещаешь ли ты, Розита, быть до конца дней твоих ласковой с этим образцом бешеной холеры, известным под именем Панчо Вилла?

Розита — Да, сэр.

Вилла похлопывает ее по спине.

Джонни — И обещаешь ли ты, Панчо Вилла...

Вилла (прерывая) — Конечно...

Джонни — Не лезьте раньше времени...

Вилла — Извиняюсь...

Джонни — И даешь ли ты, Панчо, обещание, ложась в постель, каждый раз снимать ботинки, холить и нежить эту золушку пустыни и никогда не приходить домой позже девяти часов вечера?

Вилла (удрученно). — Этого не могу обещать. А как быть, когда я занят? Иногда я не возвращаюсь домой по три недели.

Розита (сердито)—О-о! Ты будешь пропадать на три недели? А?

Вилла (подлизываясь) — Да... но только изредка... Вот и все...

Розита (как дикий зверь, вырвавшийся на свободу) — «Все»? Так зачем же ты писал мне вчера в письме, что будешь неразлучен со мной, как неразлучен цветок с ароматом, как... как...

Чавито (который прислушивался к этим цитатам с гордостью автора, с чувством продолжает реплику Розиты)... как не расстанется голубок со своими крылышками...

Розита — Да! А как насчет этого?

Джонни (хмуро смотрит на Чавито) — Но это были чувства, а не факты.

Фиерро (стоя у окна и выглядывая на улицу) — Драться будете потом, сейчас поторапливайтесь...

Розита — Я не выйду замуж за человека, который не будет приходить домой.

Вилла — Послушай-ка... (Разозлясь). Да мне вовсе и не надо на тебе жениться.

Хватает девушку. Крепкая Розита начинает брыкаться, царапаться, давать пощечины. Она визжит:

— Ах, ты так думаешь! Ты думаешь, я недостаточно хороша? А? (Брыкается и бьет его по ногам). Я тебе покажу, ты, таракан!

Вилла обвивает одной рукой ее шею, другой рукой затыкает ей рот; она извивается в его руках. Он свирепо обращается к Джонни:

— Все в порядке — поехали дальше. Я буду приходить домой не позже девяти часов.

Джонни — И кроме того, обещаешь ли ты, Панчо Вилла, повиноваться этой хрупкой девушке, избегать сладких путей мелких измен и прелюбодеяния?

Вилла (смущенно) — Прелюбодеяния?

С улицы слышен сигнал: кто-то подражает крику птицы.

Фиерро — Это Томас дает сигнал. Приближаются войска.

Вилла (к Фиерро) — Молчать! (к Джонни). Что это такое — «прелюбодеяние»?

Фиерро (взволнованно) — А ну, поторапливайтесь.

Вилла — Ну, ладно. Обещаю — «прелюбодеяния» не будет...

Томас (входя) — Идем!.. Войска..

Вилла — Нет, он еще не кончил. Скорее! Самое главное! Теперь я объявляю вас... Ну говори же...

Джонни (на звуке приближающихся выстрелов) — Теперь я объявляю вас мужем и женой. (Бежит к двери). Где моя шляпа?

Вилла (Розите). Вот и все.

Обнимает девушку. Тащит к своей лошади. Перекидывает ее через седло и отъезжает со своей группой.

За ними, стреляя, несется погоня.

Наплыв. В отдалении красивая гасиенда.

На изображении гасиенды появляется надпись:

ИЗ ОРГИИ УГНЕТЕНИЯ, ЖЕСТОКОСТИ И АЛЧНОСТИ, ПРЕВРАТИВШЕЙ МЕКСИКУ В НАЦИЮ ПРИНИЖЕННЫХ РАБОВ И НАДМЕННЫХ ВЛАДЫК, ВОССТАЛ ПРЕДВОДИТЕЛЬ, СТРАННЫЙ И ДОБРЫЙ. ЕГО ПРОЗВАЛИ ХРИСТОСИКОМ. ЭТО БЫЛ ФРАНЦИСКО МАДЕРО [1], К КОТОРОМУ С НАДЕЖДОЙ, КАК К СПАСИТЕЛЮ, ОБРАТИЛИСЬ ВЗОРЫ НАЦИИ.

Всадники Виллы, в том числе и Джонни, занимают гасиенду. Полдень.

Они проникают во двор гасиенды и, действуя молниеносно, собирают всех слуг в одно место. Вилла с оружием в руках приближается к дону Фелипе.

Вилла — Дон Фелипе дель Кастильо?

Фелипе — Да.

Вилла (наводит дуло на него. Дон Фелипе поднимает руки. Фиерро обыскивает его. Оружия не находит) — Не двигаться!.. (Пауза). Ты посылал за мной?

Фелипе — Да.

Фиерро — Что тебе нужно?

Вилла (к Фиерро) — Я буду разговаривать. (К Фелипе). Ты сказал, что кто-то важный хочет меня видеть?

Фиерро — Кто?

Вилла пронзает свирепым взором своего адъютанта.

Фелипе — Франциско Мадеро.

Это имя заставляет Виллу изумленно взглянуть на Фелипе. Он поражен. На него это произвело впечатление.

---

[1] Франциско Мадеро занял в 1911 году место свергнутого тирана Диаца. Представитель либеральных помещиков и интеллигентских кругов, восставших против засилия иностранного капитала. Занял половинчатую позицию в области аграрной политики. Пал жертвой заговора контрреволюционного офицерства в 1913 году.

В и л л а (с трепетом) Мадеро! Он здесь! Он хочет говорить со мной? (Фелипе кивает головой. Вилла тяжело дышит). Где? Где Мадеро?

Ф е л и п е (указывая на дом гациенды)— Там—внутри. (Вилла идет вперед. Фиерро следует за ним).

В и л л а (к Фиерро) — Нет, ты не пойдешь.

Ф и е р р о — Я хочу его видеть.

В и л л а — Нет. Ты не сумеешь прилично себя вести в обществе такого прекрасного человека.

Панчо входит в дом. Проходит через пустую комнату, открывает следующую дверь и оказывается в комнате, в углу которой находится маленького роста человек с остроконечной бородкой, в пиджаке. Он стоит, руками опираясь на стол.

В и л л а — Вы кто?

М а д е р о — Меня зовут Франциско Мадеро.

Пауза. Смотрит озадаченно.

В и л л а — Я думал, вы другой. Более... (Хочет сказать, но удерживается). Я — Панчо Вилла, бандит. Вы посылали за мной?

М а д е р о — Нет. Я не посылал за бандитом Панчо Вилла. Я посылал за пеоном Панчо Вилла. За человеком, отец которого умер от порки, чья мать умерла под ударами бича, чья сестра была соблазнена помещиком — ведь он был богат, а она бедна; чей народ, обессиленный, плачет на кактусовых полях. Я посылал за этим Панчо Вилла, за человеком, которого боготворят пеоны.

В и л л а (мягко) — Что вам нужно от него?

Мадеро приближается. Позади письменного стола на стене висит большая карта Мексики. Мадеро смотрит на карту.

М а д е р о — Знаешь ли ты, что это такое?

В и л л а (простодушно) — Нет, сэр.

М а д е р о — Это твоя страна, Панчо,— Мексика.

В и л л а (морщит брови — он изучает карту) — Какая она смешная на бумаге. Похожа на сомбреро вверх дном. А?

М а д е р о (указывая карандашом точку на карте)— Вот Чигуагуа, место, где ты родился.

В и л л а — Ну? На бумаге оно меньше, чем когда едешь по нему верхом. (Застенчиво улыбается, обращаясь к Мадеро). И того же цвета, что и вся страна. А?

М а д е р о — Да. Тот же цвет. И те же голодные лица, и те же вопли бедняков.

В и л л а (робко) — На прошлой неделе я был в Парале, очень недолго. Вы слышали, что я там сделал?

М а д е р о. — Да. Но это неверный путь — нагромождать жестокость на жестокость. Нашу страну, Панчо, нельзя освободить, мстя единицам смертью за смерть и грабя гациенды. Таким образом свободы не завоюешь.

В и л л а (озадачен) — Как же тогда вы ее завоюете?

М а д е р о — С помощью армий, Панчо, армий, организованных и дисциплинированных. С помощью вождей, готовых ненависть свою посвятить, как оружие, нашему делу.

В и л л а — Где вы возьмете эти армии?

М а д е р о (показывает на карте длину и ширину Мексики) — На всем этом пространстве между двумя морями нас ждут армии. Армии без знамен и оружия.

В и л л а (робко) — Ну, это не очень хорошие войска.

М а д е р о — Это самые лучшие войска, Панчо. Ступай и помоги мне призвать их, и ты увидишь, какие это хорошие войска. Ты увидишь, как они восстанут из праха, и знамя, которое взовьется над их головами, превратит их из рабов в людей. Ты увидишь, как они будут штурмовать города, не боясь пушек, захватывать крепости, — будут армией свободы, несущей мир и справедливость. И появится пища у бедняков. Работа вместо рабства. Школы. Равенство. Не будет богачей, истязающих наших братьев. Бедняки не будут больше унижаться, не будут снимать сомбреро ни перед кем и будут жить, свободные и не омраченные страхом. Панчо, разве не стоит за все это бороться?

В и л л а — Ты будишь в моем сердце великие мечты.

Делает несколько шагов вперед, чтобы посмотреть на карту. Тень его падает на карту. Его руки протянуты к Мексике. Панчо Вилла выходит на крыльцо, крича изо всех сил:

— Эй! Все сюда! Фиерро! Томас! Все до одного!

Д ж о н н и — Что случилось?

В и л л а — Хочу сказать речь.

И он говорит речь всадникам, и кажется, что он сам напуган великой вестью.

— Я хочу, чтобы все до одного слушали меня. У меня был разговор — понимаете? С Франциско Мадеро...

Гул приветствий. Вилла просиял. Успокоенно продолжает:

— Э, да вы его знаете.

Он таращит глаза и выразительно говорит:

— Такой маленький паренек с бородкой.

Снова становится серьезным.

— Он попросил меня кое о чем. Он хочет знать, как вам понравится предложение из никчемных бандитов сделаться солдатами Армии свободы с капитаном Панчо Вилла во главе... и с большим знаменем.

Все молчат. Вилла смотрит со злобой.

Приходит в бешенство.

— Ну, что же вы? Думаете, достаточно вам повесить несколько управляющих, как уже сделано все, что надо? Это никуда не годится. Я думаю, вы не возразите против того, чтобы повесить всех помещичьих управляющих, всех, до одного, какие только есть в Мексике! Только давайте это делать не как бандиты, а как солдаты.

Дружное одобрение. Вилла сияет:

— Я так и думал. Ну, ладно, заткнитесь. Теперь вы знаете, за что сражаетесь. У вас будет знамя, и настанет революция, и вы будете солдатами Армии свободы под командованием Панчо Виллы.

Виллисты приветствуют его и кричат: «Да здравствует Вилла!» «Да здравствует революция!» При звуках приветствий Вилла смотрит вверх на темнеющее небо. Он видит парящего орла.

В и л л а (показывает на орла) — Смотрите — орел пустыни. Видите, куда он летит? В Мексико-Сити. Он указывает нам путь.

Виллисты молча следят за полетом орла.

В и л л а (громко) — Томас! Томас! Ты поедешь в Батопилас и скажешь пеонам, что Панчо Вилла нуждается в них. Поезжай! Торопись!

Томас вскакивает на коня.

В и л л а — Педро! (Педро подъезжает верхом). Ты — в Рио-Кончо. Приведи оттуда Гарсиа, Бланки, Лопеца. Ну, пошел!

Маленький мальчик ползет вверх по ступенькам веранды и, когда Вилла умолкает, тянет его за штаны. Вилла смотрит вниз, замечает мальчика и говорит раздраженно:

В и л л а — Хозе! Ты поедешь... (Надоедающему мальчику). Отстань! Не видишь, что я занят? Я делаю армию.

М а л ь ч и к — Я тоже хочу с тобой.

В и л л а — Ты слишком мал.

М а л ь ч и к — Нет, я не маленький.

В и л л а (мгновенье внимательно смотрит на него) — Умеешь трубить? (Показывает, как трубят).

М а л ь ч и к — Я достану трубу (мальчик скатывается вниз по ступеням и выбегает со двора).

В и л л а — Хозе! (Хозе подъезжает верхом). Ты помнишь в Канутилло то место, где в двух сараях спрятан динамит? Забирай побольше людей. Захвати динамит. Торопись!

У ворот поток всадников.

Они выезжают отдельными маленькими отрядами. Во все концы страны скачут они. Вилла отсылает последних пятерых всадников.

В и л л а (спрыгивая вниз) — Томас! Слушай внимательно! Скажи жене моей Розите, что я нескоро вернусь домой, к девяти часам вечера.

Т о м а с — Какой жене?

В и л л а — Ну той, которая в Ля-Консепсион... Розита... Спеши!

Томас и другие всадники уезжают.

Вилла поворачивается к Джонни и торжественно смотрит на него.

В и л л а — А ты, Фиерро, я и остальные мы едем за оружием в Теликуа и...

Он умолкает, пораженный при виде входящей Терезы.

Ф е л и п е — Тереза!

В и л л а (еще не будучи представлен) — О! Здравствуйте! (Сияет, кокетливо щекочет Фелипе). Твоя жена? А?

Ф е л и п е (смеясь) — Нет! Это моя сестра, Тереза. — Панчо Вилла. Он примкнул к нам.

Т е р е з а (жмет руку) — Я очень рада.

В и л л а (обращается робко к Терезе) — Вы тоже участвуете в революции?

Т е р е з а — Да.

В и л л а (недоуменно) — Вы на стороне пеонов?

Т е р е з а — Да. Мне всегда было тяжело думать об их страданиях. Это несправедливо, когда в Мексике счастлива только небольшая группа людей, а остальные несчастны.

В и л л а (недоверчиво смотря на Терезу)—Богатые и бедные должны быть равны, да?

Т е р е з а — Да.

В и л л а — То же самое сказал мистер Мадеро. Мы все равны. Вы так же думаете?

Т е р е з а — Да.

В и л л а (широко улыбаясь) — Знаете, мне очень нравится эта революция. Я думаю...

Ф и е р р о (входя, прерывает) — Панчо, если ты хочешь перестрелять этих молодчиков из Теликуа, то поторапливайся.

В и л л а — Заткнись! (Потом вспоминает, что он находится в обществе, и добавляет). Пожалуйста! (К Терезе). Мне надо уходить.

Т е р е з а (со светским сожалением) — О, я очень сожалею!

В и л л а (удивлен сожалением и тронут им) — Вы сожалеете! Ладно! Мне самому неприятно огорчать вас при первой встрече (отъезжает). Но, не тревожьтесь! Я, наверно, завтра вернусь!

Мы видим, как он присоединяется к своим всадникам. Тереза остается на месте, машет ему вслед рукой.

Д ж о н н и (подскакивая к Терезе) — Перестаньте махать!

Т е р е з а — Почему?

Д ж о н н и — Один неверный шаг — и вы будете его женой,

Тереза смотрит на него удивленно. Затемнение.

Из-за затемнения бесконечный ряд пеонов. Аппарат движется — по ряду пеонов — от края кактусового поля — по узким кривым улицам — к революционному штабу Виллы.

Это разваленное здание за оградой гациенды дона Фелипе. Внутри все завалено грудами винтовок, амуницией и т. п. Около дома за столами сидят офицеры Виллы. Среди них — Чавито, Фелипе, Томас. Они записывают пеонов в армию.

Ч а в и т о (опрашивает одного из пеонов) — Как твое имя?

П е о н — Хозе.

Ч а в и т о — Хозе? А дальше?

П е о н — Не знаю.

Ф е л и п е — Ты знаешь, для чего нужна революция?

П е о н — Нет.

Ф е л и п е — Ты слыхал о Франциско Мадеро?

П е о н — Нет.

Ф е л и п е — Почему же ты пришел сюда? За что ты хочешь бороться?

П е о н — Панчо Вилла прислал за мной. Я борюсь за него.

Ф е л и п е (протягивает ему талон) — Проходи. В этом здании получишь обмундирование.

Мы следуем за пеоном к следующему столу, на котором разложены груды амуниции, поясов и пр. Пеон протягивает офицеру свой талон. Офицер не обращает внимания. Офицер тычет винтовку в руку пеона. Другой опоясывает его нагрудными патронташами с патронами. Затем пеона подталкивают к следующему столу, за которым сидит Томас. Томас повязывает ленту на рукав пеона.

Т о м а с — Вот ты обмундирован. Проходи.

Джонни и Тереза верхом на лошадях наблюдают за сценой набора рекрутов.

Т е р е з а — Не очень внушительная армия...

Д ж о н н и — Из них могут выйти прекрасные пугала.

Т е р е з а — Бедняги! Можете ли вы себе представить эту армию выигрывающей сражение?

Д ж о н н и — Могу. Несколько снесенных крыш, летучий ревматизм и прелести какой-нибудь горничной не смутят Панчо. Он создал бы армию даже из обитателей богадельни.

Слышны крики: «Да здравствует Вилла!» Они несутся из рядов пеонов. Мы видим приближающегося Виллу. С криком и грохотом едет он по улице во главе своей сотни всадников. Лошади навьючены ружьями и ящиками с амуницией.

П е о н ы — Да здравствует Вилла!

Они машут ему шляпами.

В и л л а — Для чего вы снимаете шляпы? Вы больше ни перед кем не будете обнажать головы. Понятно? Сейчас же наденьте шляпы и не снимайте больше.

Он нагибается и нахлобучивает сомбреро на голову одного из пеонов. И когда Фелипе, Томас и остальные выходят и начинают сваливать оружие прямо на середину улицы, только тогда Вилла замечает Терезу и Джонни. Поворачивает лошадь и бросается к ним.

Круто останавливается перед Терезой.

В и л л а — Здравствуйте! С вами тут ничего не приключилось?

Галантно снимает шляпу.

Т е р е з а — Ничего. Мистер Сайкс был моим телохранителем.

Д ж о н н и — Я полагаю, что Теликуа сметен с лица земли и его больше нет.

В и л л а — У-гу... 2000 ружей. Много пуль.

Т е р е з а — Вы показываете плохой пример вашей армии.

В и л л а — Что вы хотите сказать?

Т е р е з а — Вы только что говорили вашей армии, что никогда не надо снимать шляпы. Посмотрите на свою.

В и л л а — Ох, извините!

Поспешно надевает шляпу.

Т е р е з а — Вот так лучше. Благодарю вас, мистер Сайкс. До свидания!

Она повертывает лошадь и скачет к гациенде.

В и л л а (к Джонни сердито) — Вы что тут с ней делали?

Д ж о н н и — Послушайте, Ромео, снимите ваш пальчик с курка. В далеком Бруклине меня ждет одна блондинка. И в ее руках первая закладная на мое тщедушное тело.

В и л л а — Без прелюбодеяний?

Д ж о н н и — Только в дождливые дни.

В отдалении мы видим какого-то мальчика, прорвавшегося сквозь ряды. Он бежит по направлению к Вилле. Двое часовых догоняют его. Мальчик обгоняет своих преследователей и бросается к Вилле. В руках у него труба.

М а л ь ч и к — Эй, Панчо Вилла! Панчо Вилла!

Вилла оборачивается и узнает мальчика.

М а л ь ч и к — Я достал! Я достал трубу. (Трубит сигнал к наступлению).

В и л л а — Вот это здорово! Еще!

М а л ь ч и к — Это все, что я умею. Это наступление.

В и л л а — Больше тебе ничего не надо уметь. Труби еще раз.

Мальчик трубит.

Наплывом переход от трубы, зовущей к атаке, к мальчику, трубящему в разгаре битвы. Отряды виллистов лавиной спускаются вниз с холмов, размахивая ножами, ползут из-за кактусов. Все это с криками движется прямо на аппарат. Армия оборванцев, беспорядочная армия. Лица бойцов искажены. Двигаясь вперед, они стреляют на ходу из винтовок и револьверов. Повторяющийся звук труб зовет в атаку. Из этого звука возникает мелодия песни «Кукарача».

На изображении появляется надпись:

В МЕКСИКЕ ЦАРИЛ ХАОС, И ЭТИМ ХАОСОМ ПРАВИЛ ПАНЧО ВИЛЛА. ЕГО ДУХОМ БЫЛИ НАПОЛНЕНЫ ИСТОМЛЕННЫЕ СЕРДЦА ЕГО БРАТЬЕВ-ПЕОНОВ. ЕГО ДУХ ГОРЕЛ ОГНЕМ НЕНАВИСТИ И ОТВАГИ. ЭТО ОН ГРЕМЕЛ ВОИНСТВЕННЫМ КЛИЧЕМ, НО НЕ ВОЙНЫ И РЕВОЛЮЦИИ, А МЕСТИ.

Движется армия Виллы. Теперь она состоит не только из солдат; рядом с ними идут солдадеры, женщины с дикими лицами. Эти люди поют «Кукарачу». Аккомпанемент, сопровождавший песню, переходит в симфоническую музыку. В то время как это скопище мужчин и женщин с криками и пением движется вперед, появляется следующая надпись:

ШУТЛИВАЯ ПЕСЕНКА БАНДИТОВ «ЛЯ-КУКАРАЧА» ТЕПЕРЬ ПРЕВРАТИЛАСЬ В СТРАШНУЮ ПЕСНЬ ОТМЩЕНИЯ.

Гроздья трупов расстрелянных офицеров армии руралес

висят на стенах города, улицы которого разрушены и снесены снарядами. Трупы грудами навалены на улице. Из окон свешиваются мертвые тела.

Дом гациенды, как обугливщийся скелет, стоит посреди двора. С балкона свешиваются трупы пышно разодетых помещика и его семьи.

Мы видим другой город. Ночь. Струящиеся языки пламени пожирают город, улицы которого кишат нападающими. Грохот выстрелов. Беглецы выбрасываются из рушащихся домов. Крики женщин и мужчин заглушают звуки стрельбы. Мы снова слышим звук трубы, зовущей к наступлению. Она звучит на фоне дикой усиливающейся мелодии «Кукарача», и мы видим виллистов, несущихся на город. Скачет кавалерия... Люди бегут... Пылают дома... Стены рассыпаются в прах. В бою женщины-солдадеры дерутся бок о бок с мужчинами.

Надпись:

ОНИ ХВАТАЛИ ГОРОДА ЗА ГЛОТКИ. ПАЛ СЕНТ-АНДРЕС. КАРНАГО, ХИМИНЕЦ, САБОСИ И ОХИНАГО БЫЛИ СРАВНЕНЫ С ЗЕМЛЕЙ.

Взятие очередного города происходит ночью, и здесь мы в первый раз видим врага.

Темп музыки замедляется, и она становится похожей на похоронный марш.

Поле битвы, усеянное мертвыми телами. Ночь. На поле битвы женщины ищут среди убитых своих мужей и любовников.

Мы следуем за одной из них. Она вглядывается в мертвые тела... Вот она находит того, кого искала. На один момент она освещает факелом его лицо и начинает ножом копать могилу.

Наплыв:

Маленький холмик, обложенный белыми камнями. Солдадера ногами утаптывает землю. Поворачивается и уходит, оставляя на могиле зажженный факел.

Наплыв.

Ночной привал. Горят огни лагерных костров. Бойцы готовят пищу, развлекаются музыкой. Раненые перевязывают свои раны. Солдадера входит в кадр. Проходит мимо солдат, рядом с которыми сидят женщины. Останавливается перед мужчиной, который что-то жарит на углях сковородки. Этот мужчина одинок. Она подходит ближе, отстраняет его и берется сама за сковородку.—Теперь она его солдадера. Мужчина улыбается. Садится на землю, прислонясь к дереву. Закуривает папиросу и разглядывает женщину.

Затемнение.

Надпись:

ПОСЛЕ КАЖДОЙ ТАКОЙ БИТВЫ НА ЗАРЕ РАЗДАВАЛАСЬ ДРОБЬ БАРАБАНА.

Музыка стихла, и вместо нее возникает ошеломляющая дробь барабана.

Марширует шеренга — шестнадцать грохочущих барабанов. Их держат оборванные, похожие на пугал солдаты. Переход от барабанов к длинной белой стене. Это край кладбища. Вокруг лежат старые могильные плиты.

Спокойная солдадера сидит на могиле и глядит на занятное зрелище.

Группа солдат и офицеров поставлена к стене. Один пригибается, почти ползет, прикрывает глаза. Другой стоит, выпрямившись, курит папиросу. Еще один упал на колени, кричит. Вот у этого нехватает сил смотреть на стреляющих солдат. Он повертывается к ним спиной и в ужасе прижимается к стене. Кто-то стоит, удивленный, с открытым ртом, с ничего не выражающей улыбкой на лице. А вот еще один аристократ стоит, не сгибаясь. Он плюет и насмехается. Отряд расстреливающих. Это новая для зрителя часть армии Виллы — солдаты в сандалиях, в поношенной полотняной одежде — карательный отряд. Здесь же Вилла и Фиерро верхом отдают распоряжения.

Ф и е р р о — Все в порядке! Готово! Огонь!

Отряд дает залп. Жертвы падают на землю.

Группа людей прижимается к стене. Снова слышна команда: «Все в порядке! Огонь!»

Залп. Люди падают.

Затемнение.

Из затемнения. Белый глиняный дом. Ночь.

Узкие улицы городка наполнены шумом и движением автомобилей, в которых едут офицеры.

В кадр верхом въезжает Вилла. С ним Фиерро, Томас и еще несколько дорадос. Прерывистый свет автомобильных фар заливает его светом.

Вилла спешивается. Он в очень повышенном настроении, но грязен и небрит, грязь комьями пристала к его одежде. Два солдата на посту преграждают ему путь. Вилла круто останавливается и улыбается.

В и л л а — Правильно. Надо быть бдительными.

С о л д а т — Как зовут?

Открывается дверь, и появляется Фелипе.

Ф е л и п е — Панчо Вилла!

В и л л а — Фелипе!

При упоминании имени Панчо оба солдата в страхе пятятся назад.

В и л л а — Мистер Мадеро посылал за мной. Не слезая с седла, я проскакал весь путь от Сабоси. Он там, в доме, а?

Ф е л и п е — Да.

В и л л а — Может быть, он хочет сделать меня генералом. Ты знаешь, я непрочь... Или, может быть, он просто хочет пожать мне руку... Это тоже хорошо...

Замечает отсутствие улыбки на лице Фелипе.

— В чем дело? Что нибудь произошло?

Ф е л и п е — Он ждет.

Вилла удивленно смотрит на Фелипе. Фелипе козыряет и идет к двери. Один момент Вилла наблюдает за ним — он озадачен, затем следует за Фелипе. Настроение его значительно упало. Он обеспокоен. Чешет затылок. Входит в кабинет Мадеро.

Там он снова видит маленького человека с бородкой.

Мадеро сидит за столом. Он работает, читает, просматривает бумаги, роется в них, что-то зачеркивает. Он ничего не слышит.

В и л л а — Как поживаете, сэр?

Мадеро отрывает взгляд от стола. Панчо отдает честь. Мадеро поднимается со стула, стоит, наклонившись вперед, упираясь концами пальцев в стол. Сквозь очки он впивается взглядом в Виллу. Его лицо сурово. С возрастающей нервностью Панчо продолжает:

— Сегодня я многое должен вам рассказать.

М а д е р о (холодно) — У меня есть полный отчет о ваших победах, капитан Вилла.

В и л л а (печально улыбаясь) — Капитан Вилла, а не Панчо?

М а д е р о — Я послал за вами, чтобы передать лично мои распоряжения. Я приказываю вам и вашим отрядам перейти в распоряжение генерала Паскаля.

В и л л а (отшатнувшись, тихо) — Почему?

М а д е р о — Потому что вы бесчестите революцию.

В и л л а — Я?

М а д е р о — Потому что вы воевали не как солдат, а как бандит.

В и л л а (обеспокоенный и огорченный) — Прошу вас... Не все ли равно, как мы ведем войну, если победа на нашей стороне. Если не мы победим, победят другие. Это никуда не годится... Пожалуйста... послушайте...

М а д е р о (строго прерывает его) — Потому что вы убивали пленных, взятых во время боя.

В и л л а — Прошу вас... А что же делать с этими людьми? Если бы мы их отпускали, на следующей же неделе нам пришлось бы снова с ними драться.

М а д е р о (неумолимо) — Потому что вы разрешали убивать раненых на поле битвы. Не только врагов, но и своих...

В и л л а — Мистер Мадеро, у нас нет времени заботиться об этих людях. Вы не знаете, что такое война, мистер Мадеро. Вы только умеете любить народ. Пожалуйста, прошу вас... Революцию нельзя сделать одной любовью. Надо уметь ненавидеть. Вы — светлая сторона революции, мистер Мадеро. Я — ее темная сторона.

М а д е р о — Вы будете подчиняться распоряжениям генерала Паскаля. И вы будете побеждать в боях, не как бандит, а как солдат.

В и л л а (упрямо) — А что если я откажусь?

М а д е р о (напряженно) — Вы будете делать то, что я скажу.

В и л л а — Я вам не по вкусу. Ну, ладно. С меня хватит. Понятно? Я работаю для вас. Я воюю для вас. Я люблю вас. Но я вам пришелся не по вкусу. Ну, ладно... Прощайте, Франциско Мадеро.

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы

Панчо повертывается и идет к выходу. Мадеро попрежнему стоит у стола, глядя на уходящего. Его лицо сурово и непреклонно. Дойдя до двери, Панчо одно мгновение колеблется. Он ждет, не окликнет ли его Мадеро. Но Мадеро молчит.

Вилла делает сердитый жест, идет широкими шагами, хлопает дверью. Когда закрывается дверь, Мадеро опускается на стул. Его решительность сломлена. Он почти плачет.

Ф е л и п е (который слышал весь предыдущий диалог) — Вернуть его?

М а д е р о — Нет, нет! (Закрывает лицо). Я должен был так поступить.

Ф е л и п е — Быть может, он понял бы, если бы вы ему объяснили.

М а д е р о — Нет. Он — ребенок. Плохой ребенок. Он понимает, что он делает. Он знает, что я чувствую. Он знает, что я нуждаюсь в нем... Я нуждаюсь в нем.

Ф е л и п е — Если он уйдет... со своей армией... это будет смертельный удар... Разрешите мне (идет к двери).

М а д е р о — Нет, нет! Он должен вернуться обратно, потому что он должен... должен сражаться так, как мы от него требуем... как порядочный человек. Или...

Открывается дверь. Показывается Вилла. Голова его опущена. Смущенно входит. Ему стыдно. Он нервничает.

Идет через всю комнату к Мадеро.

В и л л а (спокойно) — Ну, ладно. Скажите еще раз. Каковы ваши приказания?

М а д е р о — Вы явитесь к генералу Паскаль.

В и л л а — Явлюсь... Утром...

М а д е р о — Спасибо, Панчо.

Он выходит вперед и обнимает Виллу, который стоит перед ним, растерянно мигая и глотая воздух.

В и л л а — Скоро, скоро мы будем в Мексико-Сити — вы и я...

Затемнение.

Из затемнения. Войска Панчо Виллы садятся на поезд. Перед нами живописный кавардак. Грузятся в вагоны не только солдаты, но их жены, дети и наложницы. Это скорее не армия, а народ в походе.

Товарные вагоны и платформы. Вагоны, как бочки с сельдями, тесно набиты солдатами. Вместе с солдатами в вагонах — продовольственные припасы, печурки и женщины. Это амазонки, вооруженные ружьями, револьверами и ножами. Ребятишки ползают под вагонами. Их оттуда вытаскивают матери. Солдаты закусывают; каждый готовит для себя и для своей семьи.

Мы видим, как солдаты-пеоны тащат постельные принадлежности и свою добычу.

Женщины размахивают топорами, пробивая дыры в стенах вагонов для окон и печных труб.

Кое-где мы видим бреющихся солдат.

В углах вагонов мы видим обнимающиеся пары. В общем шуме тонут отдельные слова.

Такие же сцены происходят и на платформах.

Военную амуницию тоже грузят в вагоны; на платформе грудами набросаны винтовки.

Кавалерия сгруппирована по обеим сторонам поезда.

Животные, свиньи, индюшки, козлы — все это кричит и шумит. Петушиные бои, танцы, игры дополняют картину.

Наконец, мы подходим к платформе, где помещается штаб Виллы. Здесь его приближенные: офицеры и наши друзья— Фиерро, Томас, Чавито... Это первая платформа от паро-

вова. Три вагона, прицепленные непосредственно за паровозом, нагружены военными припасами.

Панчо Вилла стоит на платформе, как капитан на капитанском мостике. Его лошадь рядом. Чавито сидит за импровизированным письменным столом, заваленным телеграммами. Порыв ветра сдувает телеграммы со стола. Чавито бежит, стараясь их поймать.

Вилла, который только что вскочил на платформу, кричит:

— Брось! Пусть летят. На что они мне!

Поезд медленно трогается. Треть отряда еще на платформе станции. В тот момент, когда ударяет колокол и поезд трогается, все оставшиеся на платформе вскакивают в вагоны и на платформы. Некоторые едут под вагонами, другие сидят на крышах. Мы видим мальчика-трубача, который бежит, пытаясь вскочить на платформу к Вилле. Он почти попадает под колеса. Мы видим быстро строящуюся кавалерию. Беспорядка больше нет. Перед нами настоящий военный эскорт. В конце концов эта армия отъезжает. Какой-то человек вскачь подъезжает верхом на муле к платформе Виллы.

Человек — Эй, эй, Панчо!

Вилла оборачивается и смотрит на подъезжающего всадника. Это Джонни. Джонни неуклюже спрыгивает с мулла, и несколько человек из людей Виллы втаскивают его на движущуюся платформу. Он несколько неряшливо одет и явно страдает от последствий тяжелого похмелья. Вилла окликает его:

— Джонни!

Джонни (держится за голову) — Ой! Хэлло! Панчо! Проведите меня в гостиную и дайте мне кувшин ледяной воды.

Вилла — Где ты был?

Джонни (у него озноб от перепоя) — Прошу вас, прошу вас, не так громко... И без поцелуев.

Вилла — Ты пьянствовал, а? Карнаго, Охинаго... Сколько новостей каждый день! А тебя нет с нами!

Джонни (нервно улыбаясь) — Как тебе понравилось в Санта-Розали? Наверно, это было прекрасное сражение?

Вилла — Что ты говоришь? Санта-Розали? Ну, туда мы не скоро попадем. Слишком большой город.

При этих словах Виллы Джонни достает из кармана газету. Мелькают заголовки:

«Виллой захвачен город Санта-Розали».

«Важный оплот федералистов у ног вождя пеонов».

«Очевидец Джон Венендейль Сайкс красочно описывает сражение».

В то время как мы читаем эти заголовки, слышен голос Виллы, который продолжает:

— Сент-Андрес, Сабоси... Что ни день, то город. Я думал, что ты мой друг. Я думал, что ты пошлешь эти новости в газеты гринго...

Джонни — Ты перестанешь орать? (Уставился на Панчо). Ты уверен в том, что вы не заняли Санта-Розали?

Вилла замечает в газетном заголовке свое имя.

Вилла — О-о! Это про меня, а? Да здравствует Джонни! (Шлепает его по спине). Ты настоящий друг мне. Томас! Раскупорь бутылочку!

Чавито — Панчо, смотри, что здесь написано. Это о Санта-Розали (показывает на заголовки).

Вилла — Чего?

Чавито — Здесь сказано — Виллой захвачен город Санта-Розали. Вот подписано: Джонни Сайкс — очевидец.

Вилла (чрезвычайно озадачен) — Не может быть! Ни разу в жизни я не был в Санта-Розали. Джонни, кто тебе это сказал?

Джонни (хрипло) — Один трактирщик.

Чавито (продолжает читать, медленно разбирая слова). Встреченный превосходными федеральными войсками, Панчо Вилла, Наполеон пустыни...

Джонни — Заткнись! Остановите поезд! Мне надо сойти!

Бежит к краю вагона, но Вилла его хватает.

Вилла — Эй! Поди сюда!

Джонни — Пусти меня! Пусти, тебе говорю!

Вилла — Что случилось?

Джонни (угрюмо, но спокойно) — Ничего, кроме того, что я ни на что негодный пьяница и корреспондент, которому нельзя верить и который не сможет в течение ближайших пятисот лет посмотреть в лицо ни одному редактору. Я тот самый парень, который совершил величайшую подделку нашего века... Это я сочинил сражение, которого не было,— я — Джонни Сайкс, газетный Иуда.

Он падает в изнеможении на большую плетеную корзину.

Вилла — А ты скажи хозяину, что был пьян.

Джонни (безнадежно смотрит на Панчо) — Какой великий ум! (Сжимает руками свою горемычную голову в стоне). Погиб! Какой светоч угас!

Вилла (огорчен печалью Джонни) — Послушай, может я чем-нибудь могу помочь?

Джонни медленно поднимает голову. Смотрит. Встает. Его лицо преисполняется страхом от величия мысли, пришедшей ему в голову. Говорит спокойно, но напряженно:

— Да, можешь. Ты можешь взять Санта-Розали.

Вилла — Что?

Джонни — Ты слышал, что я сказал?

Горячо хватает руку Панчо. Выкрикивает слова, как торгаш.

— Одну минуту, выслушай меня! До сих пор ты перевертывал вверх дном лачуги и глиняные домишки. Ты изображал Наполеона перед продавцами горячих пирожков. Так вот сейчас перед тобой твоя судьба (машет газетой перед лицом Панчо). Вы налетаете на город, как приступ взбесившейся холеры. Взрываете все здания. Поджигаете город. Три часа ожесточенного рукопашного боя — и Санта-Розали ваша. (Хлопает по газете). Если бы ты только умел читать!

Вилла — Послушай, Джонни, присядь на минутку. Я еду для встречи с генералом Паскалем. Мистер Мадеро хочет, чтобы мы с ним работали вместе. Может быть, через две или три недели мы займем Санта-Розали.

Джонни (с горечью) — Прекрасно! Три недели! Не подойдет. Жребий брошен. Плотина прорвана. Через три недели можете брать Санта-Розали хоть при помощи детского пугача. Никто тебе тогда не поверит. Простись со своей славой!

Вилла — Я?..

Джонни — Да, ты (дико хохочет). Да, я слышу их голоса. Шесть миллионов читателей... и все они смеются над Панчо Виллой — лжегерой... одерживающий победы при помощи газетного корреспондента. (Снова берет Панчо за руку и просит). Панчо, я столько сделал для тебя — ну, выручи меня.

Вилла (смущен, чешет в затылке) — Не могу я (вздыхает). Послушай, Джонни, может быть, дней через десять я получу подкрепление... но сейчас ничего не выйдет.

Джонни (поворачивается к Панчо спиной, ложится на платформу и говорит с холодной насмешкой) — Прекрасно.

Вилла (задет этим неожиданным выражением презрения, наклоняется к Джонни) — Джонни, я тебе кое-что хочу сказать...

Джонни — Не разговаривайте со мной!

Вилла (умоляюще)— Послушай.

Джонни (коротко) — Уйдите!

Вилла — Ты не понимаешь...

Джонни — Я понимаю. Я думал — ты товарищ. Но теперь я вижу... друг до первой беды. Вот и все. Оставьте меня одного.

Вилла (сильно задет)— Джонни... у них три форта в Санта-Розали и масса пушек.

Джонни — Меня это не интересует.

Вилла смотрит на Джонни. Он расстроен горем своего друга. Он вздыхает. Чешет в затылке. Опять наклоняется к Джонни. Хочет что-то сказать. Джонни жестом презрительно его отстраняет. Вилла выпрямляется. Смотрит на Фиерро.

Вилла — Фиерро! Сообщи отрядам, что они не будут выгружаться в Потаси. Все остаются по вагонам.

Джонни (чуть приподнимает голову) — В чем дело?

Вилла — Прежде всего я должен сделать остановку и повидаться с генералом Паскалем.

Джонни — Ты возьмешь Санта-Розали? Когда?

Вилла — Сегодня ночью. (Показывает на газету). Но чтобы больше этого не было.

Джонни (с глубоким вздохом удовлетворения) — Чрезвычайно обязан. Теперь будь другом и добудь мне кувшин холодной воды.

„ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВИЛЛА!“

Режиссер Джек Конвей. Производство Метро-Голдвин-Майер. США. На фото арт. Уоллес Бири в роли Панчо Виллы

Из затемнения штаб генерала Паскаля. Генерал и капитан Лопец. Входит Вилла. Отдает честь.

В и л л а — Генерал Паскаль!

П а с к а л ь — Панчо Вилла (отдает честь).

В и л л а — Мистер Мадеро приказал мне привести сюда мою армию. Вот я, не медля, и пришел.

П а с к а л ь — Очень хорошо. Вы расположитесь за чертой города. Мы ждем прибытия генерала Гарсиа с его войсками.

В и л л а — Долго ли надо ждать?

П а с к а л ь — Думаю, около трех недель. Объединив наши войска, мы двинемся на Санта-Розали. Осадим город, возьмем его и поведем атаку на Хуарец.

В и л л а — Мне не нравится.

П а с к а л ь (саркастически)—В самом деле? Что вы предлагаете?

В и л л а — Предлагаю выступить немедленно. Сегодня ночью. Понятно?

П а с к а л ь — Невозможно. Санта-Розали чересчур сильно укреплена.

В и л л а — Ладно, оставайтесь здесь. А я пойду.

П а с к а л ь — Приказываю вам остаться здесь, в Потаси.

В и л л а — Мне такие приказы не нравятся.

П а с к а л ь (зло) — Я здесь командующий.

В и л л а (вытаскивая револьвер) — Ну, ладно. Командуйте, но так, чтобы мне нравилось. Тогда я буду делать, что вы хотите. А не то, я буду поступать по-своему. До свидания, генерал Паскаль. Мне говорили, что вы хороший генерал, но я теперь в этом сомневаюсь.

Вилла пятится к выходу и уходит из штаба.

П а с к а л ь — Лопец, остановите его! Арестуйте его!

Лопец идет, вынимая на ходу револьвер.

П а с к а л ь (внезапно меняет решение) — Нет, подождите!

Л о п е ц — Но он уйдет!

П а с к а л ь — Пусть уходит (смеется). Пусть атакует Санта-Розали. Его разорвут на куски. И это будет его конец, к счастью для нас. Он стоит на нашем пути. Он слишком любит Мадеро.

Из затемнения платформа Виллы. В ночи движется длинный воинский поезд. В вагонах темно, слышно тихое пение солдат.

Вилла сидит на большой плетеной корзине. Около него на полу платформы сидит Чавито с гитарой. Панчо поет тоскливую солдатскую песнь. Свернувшись в клубочек, лежит спящий Джонни.

Ф и е р р о — В три часа мы будем в Санта-Розали. Ты все понял, Томас?

Т о м а с (в то время как Вилла продолжает петь)— Да. Я беру один полк и жду, пока Панчо войдет в город. И затем влетаем мы с факелами.

Ф и е р р о — Правильно! Вперед входим я и Панчо. Понимаешь? С севера.

Д ж о н н и (просыпаясь) — То есть, как это с севера? Ты разве не видел, что я написал? Я написал: ворвались с южной стороны.

Ф и е р р о — Этого нельзя сделать. Там река. Лошадям не перейти через нее. Там горы.

Д ж о н н и (горько) — Тогда все в порядке. Во всех газетах Соединенных штатов написано, что вы заняли город с юга.

В и л л а (на минуту прерывая пение) — Сколько газет написали об этом?

Д ж о н н и — Шесть миллионов.

Ви л л а — Шесть миллинов? (Пауза). Ну, ладно, мы займем город с юга.

Продолжает пение.

Из затемнения: кто-то распечатывает телеграмму и читает ее. Текст телеграммы:

«Джону В. Сайкс.

Поздравляем огромным успехом вашего сенсационного описания боя Санта-Розали. Опередили всю мировую прессу на три дня. «Таймс» и «Трибюн» в смешном положении своими попытками доказать, что бой Санта-Розали состоялся только вчера тчк Премиальные обеспечены.

Джим Фаулер».

Панорама. Около разрушенной железнодорожной станции стоит Джонни и читает телеграмму. Дорожный знак: «Санта-Розали—Хуарец — сто километров». Джонни вскакивает на лошадь и едет вдогонку за идущими вдалеке отрядами...

Из затемнения: город, превращенный в черные головешки; взорванный железнодорожный мост... трупы и умирающие на улице... и, наконец, вывеска на разрушенной станции: «Санта-Розали — сто километров — Хуарец».

Из затемнения: поезд, стоящий у маленькой станции. Толпа нищих и солдат на платформе.

В салон-вагоне Мадеро сидит за столом, заваленным бумагами. Люди стучат в окна вагонов. Плача... приветствуя... он отрывается от работы, смотрит на них, улыбается. Потом снова просматривает бумаги, подписывает их. Снимает очки и вытирает слезы.

В вагон входит Фелипе с телеграммой.

Ф е л и п е — Имею честь доложить, что север побежден.

М а д е р о (медленно) — И Хуарец пал?

Ф е л и п е — Да. Только что получена телеграмма от Панчо Виллы.

Протягивает телеграмму Мадеро. В этот момент входит Паскаль.

Мы видим телеграмму:

«Франциско Мадеро — освободителю Мексики. Дорогой друг, простите меня за то, что я неправильно воюю. Сегодня взял Хуарец. Убитых немного. Панчо Вилла».

В то время как Мадеро читает, Паскаль говорит:

— Ни слова из Мексико-Сити?

Ф е л и п е — Нет.

П а с к а л ь — Отречение Диаца — вопрос дней, может быть,часов. Больше не осталось ни одного полка, оставшегося преданным Диацу.

М а д е р о — Покинули. Разбежались, как только его звезда стала заходить.

П а с к а л ь — Это была дурная звезда.

М а д е р о — Но раньше они были ей верны. Как печально быть покинутым.

Он опускает голову, закрывает ее руками.

П а с к а л ь — Что такое?

М а д е р о — Ничего. Я думаю.

П а с к а л ь — Мы победили, Мадеро!

М а д е р о — Я думаю не о победе. Я думаю о Мексике.

Поезд трогается.

Затемнение.

(Окончание в следующем номере)

ОБСУЖДЕНИЕ СЦЕНАРИЯ М. КАЛАТОЗОВА «ШАМИЛЬ»

9 марта редакция журнала „Искусство кино" организовала обсуждение сценария М. Калатозова „Шамиль", напечатанного в № 12 журнала за прошлый год. Участники обсуждения дали детальную оценку как исторической концепции произведения так, и его образной системы и драматургической структуры, отметив ошибки, допущенные автором в этом сценарии.

Отчет об обсуждении сценария „Шамиль" будет напечатан в следующем номере журнала.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ

„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчатобумажные, шерстяные, шелковые, льняные

КОВРЫ
кавказские, и туркменские экспортного качества

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ

БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится

ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ

фасонов

ПОСЛЕДНИХ МОД

г. г. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ

покупателям;

производится ДОСТАВКА ПОКУПОК НА ДОМ

АДРЕСА МОСКОВСКИХ МАГАЗИНОВ:

№ 2 уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3 ул. Горького, 79
№ 4 Б. Серпуховская, 4
№ 5 Бутырская, 37
№ 6 Пятницкая, 13
№ 7 Таганская площадь, 7
№ 8 уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ МАГАЗИНЫ ВО ВСЕХ КРУПНЫХ ГОРОДАХ СССР.

50
Экзат. Экземпляры
17 АПР 1937
Всес. Кн. Палат. Получены
М2678
22 АПР 1937

Цена 3 р. 50 к.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ:

АЛЬБОМ **„БРАТЬЯ ЛЕНЭН“** ЛАЗАРЕВА В. Н.

„Братья Ленэн“, выдающиеся живописцы XVII века, являются родоночальниками буржуазного реализма во Франции.

Альбом представляет большую художественную ценность, весьма интересен не только для художников, но как исследование, посвященное наследию прошлого,—для всякого культурного советского читателя.

Альбом прекрасно оформлен, отпечатан на бумаге высокого качества, включает одну трехцветку и 44 фототипии.

Цена альбома в переплете 35 руб.

НОВАЯ КНИГА:

Проф. СИДОРОВ **„Е. С. КРУГЛИКОВА“**

стр. 21 + 38 стр. вклеек-иллюстраций. Цена в переплете 6 руб.

Монография об одном из старейших мастеров советской гравюры Е. С. КРУГЛИКОВОЙ.

Автор дает краткое исследование творчества художника на протяжении его долгой и богатой художественной жизни.

Книга отпечатана на хорошей бумаге и снабжена большим количеством тоновых и цветных репродукций с работ художника.

НА ЦЕНТРАЛЬНОМ СКЛАДЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО“ ИМЕЕТСЯ: СЦЕНАРИЙ

Г. РОШАЛЬ и Г. ШАХОВСКОЙ

„ЗОРИ ПАРИЖА“

Используя исторический материал, авторы показывают в сценарии героические дни и героических людей Парижской коммуны.

Книга прекрасно иллюстрирована и оформлена. Даны гравюры и рисунки времен Парижской коммуны, эскизы костюмов и декораций.

Стр. 134. Цена в переплете 5 руб.

Книги и альбом высылаются наложенным платежом без задатка

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская д. 7, Торговый отдел издательства „ИСКУССТВО“, Книга — Почтой: